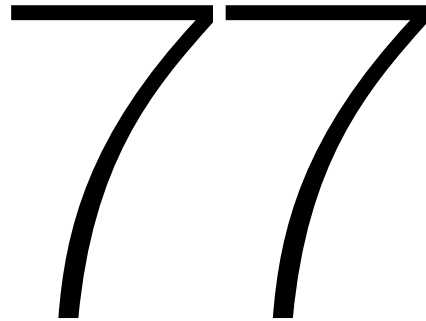


ramona

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar
buenos aires
diciembre 2007
10 pesos



Rubro Maestros

Número
sobre
formación
artística

Carlota Beltrame
Gachi Hasper
Juan Carlos Romero
Yuyo Noé con Xil Buffone
Claudia del Río en el blog del
Club del Dibujo
Luis Benedit sobre Pablo Suárez
Guillermo Kuitca con Leo Estol
Diana Aisenberg
Mónica Girón
Daniel Fitte

Textos clave

Liam Gillick,
Rechazo y función.
Una historia del
descompromiso
en relación con la
enseñanza

Reseña de libro

Diego Peller
sobre Escritos de
vanguardia. Arte
argentino de los
años '60, de
Inés Katzenstein

Reseña de muestra

Kiwi Sainz sobre
arte-m 07:
Jornadas de
las artes en el
Museo Juan
Manuel de Rosas

ramona

revista de artes visuales
nº 77. diciembre de 2007
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo A. Bruzzone

Concepto

Roberto Jacoby

Editora invitada

Guadalupe Maradei

Asesoras de edición

Diana Aisenberg
Xil Buffone

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Melina Berkenwald, M777,
Diego Melero, José Fernández Vega

Secretario de redacción

Augusto Idoyaga

Coordinación

Guadalupe Maradei

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Mariel Morel

Prensa y publicidad

Carla Lucini

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb

www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto

Roberto Jacoby

Producción

Laura Martínez Bigozzi

Agenda y secciones

Paula Bugni

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5ºB
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As

Coordinación general

Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Relaciones institucionales y proyectos

Julietta Regazzoni
Hernán Monath

**START cuenta con el apoyo de
American Center Foundation**

índice

EDITORIAL

7 **Dime cómo aprendes...**

RUBRO MAESTROS

9 **Por qué es importante estudiar los referentes personales**
Diana Aisenberg

15 **Un taller de lectura e interpretación**
Mónica Girón

17 **El paisaje: horizonte abierto a la pintura**
Daniel Fitte

19 **Trabajamos con el talento porque es accesible
y se puede desarrollar**
Carlota Beltrame

23 **Escuelas de arte para la época**
Juan Carlos Romero

28 **Las clases son una práctica para estar en contra,
a favor, con, ante, desde...**
Claudia del Río

35 **En lo que refiere al arte, money has not much to say**
Guillermo Kuitca con Leo Estol

49 **Yuyo, mi maestro de clínicas**
Luis Felipe Noé con Xil Buffone

51 **Aires de cambio en Buenos Aires: clínicas, becas y proyectos**
Gachi Hasper

52 **Pablo Suárez: algo de pastor predicando**
Luis Bénédict

TEXTO CLAVE

53 **Rechazo y función. Una historia del descompromiso
en relación con la enseñanza**
Liam Gillick,

RESEÑA DE LIBRO

59 **Escribir la vanguardia**
Diego Peller sobre Escritos de vanguardia, de Inés Katzenstein

RESEÑA DE MUESTRA

61 **En las tierras de Yoda**
Kiwi Sainz sobre arte-m 07

CURRICULUM CERO

sexta edición

Del 28 de noviembre al 29 de diciembre de 2007

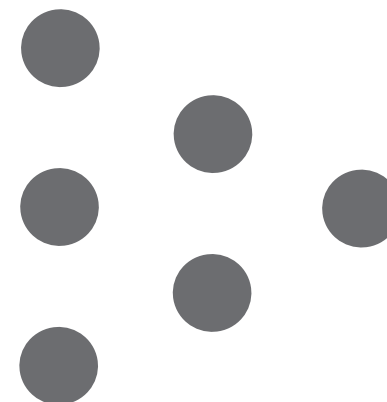
CURRICULUM CERO '07 Exposición de pre-seleccionados

nuevoespacio

ALEJANDRO CHASKIELBERG

Florida 1000 Buenos Aires Argentina
Teléfono 4313 8480 galeria@ruthbenzacar.com

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE



PREMIO: | 07 |
FUNDACION ANDREANI | 08 |

Artes Visuales | Primera Edición

Premiados

1er. Premio (adquisición) de \$20.000 :
Ernesto Ballesteros, 35 tomas en círculo
formando un mosaico, Buenos Aires,
2007 - fotografía digital - 130 x 220 cm.

1ra. Mención (no adquisición) de \$500:
Ariel Cusnir, El paso de la laguna estigia ,
Buenos Aires, 2007 - acuarela s/papel -
200 x 70 cm.

2do. Premio (adquisición) de \$10.000:
Esteban Pastorino, Sin título, Buenos
Aires, 2007- fotografía estereoscópica en
caja de luz - 12 x 13 x 160 cm.

2da. Mención (no adquisición) de \$500:
Adriana Bustos , La biblioteca ambulante,
Córdoba, 2007 – fotografía - 125 x 170 cm.

3er. Premio (adquisición) de \$5.000: Ana
Vogelfang, Cuando todo sucede, Buenos
Aires, 2006 - acrílico s/papel - 204 x 190,5 cm.

3ra. Mención (no adquisición) de \$500:
Laura Glusman , Amenaza, Rosario, Santa
Fe, 2006 – fotografía - 100 x 130 cm.

Santo Domingo 3220 2º of.230/ CP: C1293AGR
Buenos Aires / Argentina / (5411)4016-0805
info@fundacionandreani.org.ar
www.fundacionandreani.org.ar

FUNDACION
Andreani 
Otra forma de llegar

¿Dónde consigo ramona?

San Telmo

Materia Urbana - Defensa 707
Fedro - Carlos Calvo 578

Centro

Asunto Impreso - Pasaje Rivarola 169
Ghandi - Av. Corrientes 1743
Nobuko (Galería Arax) - Florida 687 - Loc. 18
Paidós - Santa Fe 1685
La Crujía - Tucumán 1999
De La Macha - Av. Corrientes 1888
C.C. Cooperación - Av. Corrientes 1543
Oficina Proyectista - Perú 84 - piso 6° - Oficina 82
Jacqueline - Salta 781
CCEBA - Florida 943 - Loc. 1

Palermo

Malba - Av. Figueroa Alcorta 3514
Belleza y Felicidad - Acuña de Figueroa 900 (esquina Guardia Vieja)
Prometeo - Honduras 4912
Mc Lector - Av. Santa Fe 2530
Crack-Up - Costa Rica 4767
Casa de la Cultura - Rufino Elizalde 2831

Almagro

Galerna - Lambaré 893

Caballito

Gambito de Alfíl - José Bonifacio 1402
Biblos - Puán 378
Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras - Puán 480 - PB

Constitución

Gráfica Sociales - Santiago del Estero 1020

En el interior

CCEC - Av. Entre Ríos 40 - Córdoba
Librería del Ángel - Drago 65 - Loc. 22 - Bahía Blanca

En Uruguay (Montevideo)

ONLIBROS - Quijote 2507 - Oficina 201
Facultad de Arquitectura de Uruguay - Boulevard España y Boulevard Artigas
MARTE upmarket - Colón 1468 - Ciudad vieja

Números anteriores

Fundación START - Bartolomé Mitre 1970 5° B
4953-2696 - ramona@ramona.org.ar

Dime cómo aprendes...

Último número del año, prelude de balances, de brindis y del desempolvar valijas. Viajes en puerta, quemar algunas naves, amarrar otras (¿qué era eso del relax?). Para ese tránsito, **ramona** propone una lectura anti-piloto-automático que vuelve sobre una de las experiencias estructurantes de todo sujeto y que en el terreno del arte extrema sus paradojas, sus desafíos y su potencialidad: el proceso de formación.

“**ramona** rubro maestros” nació de la iniciativa de protagonistas locales del arte actual que quisieron generar esfuerzos retrospectivos y miradas renovadas sobre la labor diaria, para pensar la instancia formativa no especulativamente sino desde sus propias prácticas.

Con ese norte, algunos buscaron recuperar qué factores (paisajes, lecturas, tradiciones) o referentes (maestros, colegas, amigos) actuaron y actúan en la conformación de sus poéticas, en la elección de sus tópicos, técnicas y métodos de trabajo. Otros, se animaron a interpelar a quienes reconocen como piedras de toque de sus aprendizajes, generando momentos únicos de cruce generacional. Para todos, lo interesante de buscar un maestro, un taller, una carrera, fue asumir una incompletud y una necesidad, sabiendo que la apuesta residía no en restituir esa falta sino en construir desde allí, manteniéndola latente.

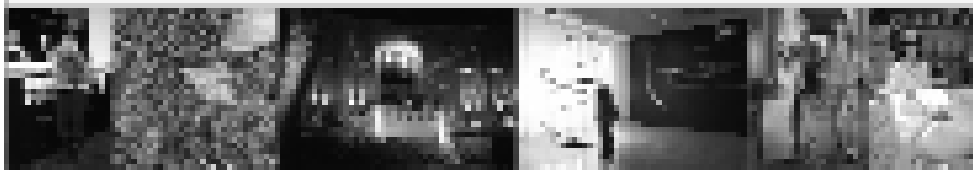
Del otro lado –o no tanto–, quienes ejercen la docencia lograron articular una reflexión sobre prácticas educativas, de investigación y de producción cultural como problemas de gestión institucional que delinear modos de intervención crítica novedosos respecto de las prácticas intelectuales de períodos anteriores. En la alusión a sus programas de estudio pueden verse algunas constantes significativas: una concepción de la teoría orientada a la acción y una defensa de la enseñanza no como imposición de modelos sino como modo de identificar y crear deseo y de imaginar líneas posibles de realización.

De eso trata este número, de los avatares de la enseñanza y aprendizaje del arte. **ramona** quiso hacerse eco de ellos, en su afán de abrir espacios para la discusión sobre la contemporaneidad y como una oportunidad más para dejarse modificar ella también por esas voces, de volver dóciles los materiales para volverse dócil, de aprender a tomarse el pulso para no perder el training en acompañar y activar procesos de cambio cultural.

¡Feliz 2008!
Gracias a todos
ramona
www.ramona.org.ar

CIANDON

desde siempre apoyando el Arte y la Cultura.



RUBRO MAESTROS

Por qué es importante estudiar los referentes personales

Diana Aisenberg¹

Esos benditos hermanos del trabajo, del amor. Son amores que se han licuado por aquí y por allá. Nos licuamos, se licuaron en nosotros, los otros, Ed Wood, Joseph Beuys, Félix González Torres, el teleteatro, César Aira, la extensión de este país, el río, Marcel Duchamp, Marcel Brodthaers, Edgardo Antonio Vigo. Claudia Del Río

Referente: aquella partícula donde posamos la mirada y dejamos que lo visto nos atraviese.

Hay una calidad afectiva que determina el modo de ser artista. El estudio minucioso de referentes implica el trabajo de determinación de una secuencia histórica, sea biográfica, cronológica, transversal, formal, personal o universal. Se ocupa de las preguntas que incumben a cada uno, a todas las personas, en el tiempo pasado presente futuro. Es la construcción de un itinerario de lecturas, un mapa, una cartografía, recorridos de los que el mapa da fe: superficie sobre la que se despliega una recomposición del mundo. Para cons-

truir esta cartografía con precisión es necesario establecer criterios de organización que nos ayuden a elegir entre toda la información que contamos, cuáles son los matices que nos marcaron y resultaron constitutivos en nuestras elecciones desde las más despampanantes hasta las más aparentemente insignificantes.

Si bien las citas, las apropiaciones, los ready mades, los remakes, los covers ya son manipulaciones académicas incorporadas que no espantan a nadie, estoy invocando a un trabajo íntimo, sutil y delicado que si bien incluye las obviedades, también las exceden. Las referencias son culturales, temporales, geográficas y por sobre todo afectivas. Doy por cierto que sin afecto no hay aten-

¹ Diana Aisenberg, 1958. Vive y trabaja en Buenos Aires. Su obra nace en el dibujo y la pintura y se expande a través de la docencia y la compilación y coordi-

nación de un diccionario de arte que se desarrolla en performances, instalaciones, libros, videos. Los referentes de su obra pictórica son principalmente literarios, al

punto de que en 1992 dedica una muestra entera a Felisberto Hernández (Una galería de vacas)

ción y sin atención no hay aprendizaje y que estos hitos o mojones son puntos históricos o actualizados de atención. Doy por obvio que atiendo sólo lo que me interesa. Dice McLuhan: “No hay fatalidad donde existe el deseo de prestar atención”. Parentelas, grupos de amigos, incluso los supuestos enemigos, componen familias y pueden funcionar como mojones para la construcción de nuestras cartografías. No siempre son nuestros preferidos, a veces son escenas historizadas que nos permiten ocuparnos de ciertas líneas de pensamiento sin pasar por experiencias que ya han sido practicadas por otros. A esos seres les agradecemos el trabajo que han hecho para que nosotros podamos seguir nuestro camino por esa puerta que ya ha sido abierta. Uno de los ejes más importantes que han dado los más rápidos y efectivos resultados en mi trabajo personal y en el de otros artistas que trabajan conmigo es el indagar rastrear investigar en lo que llamo *referentes*, en infinitas lecturas, ejes y propuestas. Nos encontramos ubicados en la arista de un diamante donde todas nuestras partes se refractan hacia todas las direcciones al infinito. Ese lugar casi invisible, que se pierde en el juego de espejos, es la pálida línea que contiene la información que necesitamos para saber dónde estamos, de dónde venimos y para dónde vamos. Dice de mí y dice en relación a otra cosa. Así como yo me veo y reproduzco, no siempre de cuerpo entero, a veces en fragmentos, los menos esperados, otros muchos se reflejan en mí. Este juego de idas y vueltas construye una peculiar ubicuidad espacial no legible linealmente sino en un sinfín de posibilidades de recorridos y andanzas. Son más de mil y uno los instantes donde los artistas nos encontramos solos, desconociendo de las construcciones históricas, de las lecturas de obra que se producen a partir de nuestras propias acciones o simplemente alejados de pares o colegas con quien dialogar. Los caminos correctos e instalados, no siempre nos dejan conformes.

Somos responsables de nuestras alianzas y estas mismas combinan y componen los caminos de la obra. Lo que hacemos y lo que decimos que hacemos está ligado a una historia, a un saber a una inmensa cantidad de información que rebota sobre nosotros y estamos urgidos de guías de pensamiento para organizarnos y por lo tanto organizar el camino de la obra que es más parecido a un puente de arena que a una ingeniería pulida a la que pueda medirse en su eficiencia científicamente. Una instancia de ubicuidad interna que rebota automáticamente sobre nuestro arte y no sólo eso, también construye el modo de artista que somos y queremos ser y nuestra posición frente al entorno, como calidad de artistas, y el modo en que nos movemos socialmente portando este nombre “artistas” en una sociedad a la que, nos guste o no, pertenecemos. Más allá de nosotros mismos somos parte de una comunidad, a conciencia o sin ella, pertenecemos a una historia y a un presente que comparte problemáticas familiares y aun así, dentro de esta comunidad, se establecen corrientes, alianzas, certezas y afinidades que no hacen más que fortalecernos incluso por la diferencia. Saturados de formatos en relación al imaginario del artista de hoy, los que vienen de otras realidades, los que nos exigen en las escuelas, los heredados, los soñados, hay una pertenencia, una obsesión, un camino que recorrer e investigar que ayuda a desentrañar una maraña que muchas veces pareciera imposible de desentrañar y, sin embargo, no lo es tanto. Investigar las referencias es un viaje de ida, un camino sin retorno, porque sólo trae felicidad, seguridad, afianzamiento y por sobre todas las cosas, la certeza de que no estamos tan solos como creíamos, sino que hay muchas y variadas entidades, pensamientos, ideas, formatos, que nos unen a otros seres, en todas las artes, los medios, las épocas y geografías y en todos los caminos del pensamiento que comparten la intensidad que sólo

un artista necesita para perseguir y sostener durante una vida un quehacer que a simple vista, carece de sentido evidente, o mejor dicho, encuentra su sentido en el sinsentido. El arte en general y las artes visuales en particular son y han sido siempre tan generosas que han acogido en su contorno muchísimas versiones provenientes de distintos medios, oficios y realidades. Las posibilidades del arte visual son tan grandes que se necesita de toda una historia hecha de muchas historias para ser comprendidas en su inmensidad. En ciertas épocas los artistas se juntaban y escribían manifiestos, por lo general en contra de tal o cual realidad o tal o cual modo de ser artista. Las vanguardias se construyeron en gran parte por antirreferencia. No importa si es a favor o en contra de qué parámetro estamos tomando nuestras decisiones, siempre hay cierta figura, no siempre en cuerpo de persona portadora de nombre y apellido, a la que nos entregamos para construirnos. Los quiebres que descansaron en argumentos como el antiarte, el bruto, el raro o el *outsider*, también tienen su familia de referencias y referentes, parentescos y calidades que los engarzan entre sí. Construimos nuestra genealogía, a partir de referentes íntimos, internos, formales, históricos y contemporáneos. Los sigo adonde van, porque me interesan las respuestas que pueden darme. La construcción de genealogías históricas y entre pares es el modo de fortalecer y afianzar posturas críticas y diferentes a los lugares comunes. Las preguntas parten del presente, las respuestas o las no respuestas tornan al presente. La genealogía nace y parte de algo que me conforma, que me adhiere. La genealogía nos da permiso de saltar por el tiempo con un criterio entre histórico y familiar. Beuys-Joyce-Klein-Goethe-Steiner-Leonardo. Beuys Homenajea a Joyce en una lectura performática; homenajea a Klein en la hora de su muerte en 1962 en un dibujo. Mueren ambos de un paro cardíaco, Klein tenía treinta y dos años, veinticuatro años después muere Beuys.

Rudolf Steiner ya edita los escritos de ciencias naturales de Goethe a los veintinueve años. En 1913 habla de las tres partes de la organización social que es base de la condición ampliada del arte de Beuys. Steiner creía que cada ser tenía una misión y cada pueblo también la tenía, era pacifista y muy discutido-invocaba el movilizar las fuerzas espirituales que habían caído luego de la Primera Guerra Mundial. Habla de la unión entre lo espiritual político y económico. Beuys toma esta división de la organización social de Steiner para su teoría del arte: “Cada trabajo guarda una especie de relación con el arte”, dice Beuys que el arte ya no es un tipo de actividad ni de conjunción aislada, con algunas personas capaces de hacer arte en tanto que todas las demás deben realizar otros trabajos. Desarrolla su teoría de escultura social observando a las abejas, hay una referencia literaria a un libro específico y una referencia a su temprana afición e interés por lo científico en relación a la naturaleza. Animales y plantas, lo inquietan desde pequeño y aparecen en su obra, no sólo en las performances con animales, plantando robles en **documenta** sino en la elección de los materiales que utiliza para sus esculturas. Si bien la obra inventa sus precursores, somos nosotros los que los nombramos. Es muy importante que el que produce arte en su diferencia encuentre espacios de diálogo para desarrollarse. Esto se entrena; la búsqueda, el reconocimiento, el encuentro y el agradecimiento. En el vuelo de reconocimiento, se reconoce lo propio. El reconocimiento instala una coalición histórica, produce un hecho histórico, marca un hito, deja un mojón. Marca postura. El referente remite a un punto de partida, un disparador, una idea inicial para el desarrollo de un camino, al mismo tiempo es un modelo, un faro, una luz de la cual podemos decidir acercarnos o alejarnos. Sin lugar a dudas, un punto afectivo. Indica ubicación, a veces de partículas diminutas. Un referente es aquel que uno mira y donde uno se mira.

Están ligados a la compañía y al amor. Algunas versiones de referentes en la vida cotidiana son las agendas, el amigo o pariente del cual admiramos algo, documentos, enlaces, diccionarios, guías, índice temático, la libreta de direcciones de nuestro correo electrónico, lugares de consulta, mapas, nuestra dirección de e-mail, tablas de conversiones de medidas, de monedas, de equivalencias, un link en una pagina web, un blog y así sucesivamente llegaremos a nuestra obra que es un referente de nuestra persona.

La familia, los amigos, el barrio, la calle, la casa, entre qué y qué, los lugares de estudio, dónde nacimos, los viajes, los exilios, los libros que leemos, los programas de televisión, los paisajes que elegimos, y más. En este gran mundo se incluyen autores, canciones, libros, películas, medios, gestos, citas, paráfrasis, actitudes, resoluciones formales, procedimientos.

Algunos referentes de las obras que descubrimos más allá de nombres propios de la historia del arte: la abuela, el budismo, el cine, el Kung fu, el teatro, la alucinación, la especulación sobre la posibilidad de relaciones entre todas las cosas, la fecundación y las flores, la meditación, la nieve, la tradición oral, las ilusiones ópticas, los estados de la conciencia, las leyes de la termodinámica, lo fantástico, los límites de la comprensión, los perros.

Se trata de nuestra mirada frente a cierto objeto que lo ha transformado en importante para nosotros, para nuestra decisión de dedicarnos al arte o para ciertas decisiones dentro de nuestra obra. Determinan un origen no sólo de una trayectoria sino también de las tomas de posición que nos han constituido como artistas. Son de una gran ayuda para lo que vendrá.

Los referentes nos acompañan, nos avalan, y constituyen una arena a la cual siempre podemos volver. Muchos caminos fueron recorridos, muchos son desconocidos, otros perseguidos y destruidos, es hora de agradecer y continuar cada partícula diminuta de la historia del pensamiento en la que podemos re-

conocernos. Una gratitud responsable. Sobre los referentes en general: ¿en qué lugar, qué lago, qué paisaje, qué color, qué poesía, qué pena, qué interés, qué insistencia, qué pretensión, qué ignorancia, qué materia, qué esencia, qué nada, qué duda, qué maestro, qué información...estoy yo? Hay distintas maneras de abordar esta gran pregunta, según se refiera a la historia del artista, a la obra, al impulso que subyace en todas sus etapas de trabajo, a la formalidad de su obra, o a aquello que lo impulsó por la negativa a constituirse.

Por eso hablamos de referentes 1, 2, 3, 4, y 5, según cómo los fuimos practicando. Recomendamos incluir las imágenes de las obras personales junto a las referencias específicas que se eligen para contemplarlas en paralelo y ver como funcionan en conjunto.

Referente 1: histórico del artista

Este módulo refiere a la construcción del artista. A la persona específica que decidió ser artista y/o dedicarse al arte. Apela a encontrar las raíces de esta decisión y los estímulos históricos en la vida personal e individual de ese artista que está hablando sobre sí mismo. Se trata de elegir entre los recuerdos, un rastreo hacia atrás, lineal, progresivo, minucioso. Un recuento de experiencias contadas que se sintetizan en: Imágenes-sonido-luz-palabras-personas-situaciones-juegos-geografías-movimientos-lecturas-educación, desde la edad más temprana que la persona logre recordar. Podría dibujarse en una línea vertical que cruza y anuda hitos biográficos.

Algunas preguntas útiles

¿Cuál es la situación más temprana que recordás que pudo haber marcado tu decisión de ser artista?
 ¿Cómo era la luz en los lugares que viviste?
 ¿Qué te cantaban antes de dormir?
 ¿Te contaban cuentos?
 ¿Qué mirabas en la tele?
 ¿Qué estudiabas de chico, a qué te gustaba jugar, qué hacías en las vacaciones?

¿Algún vecino artista? ¿Algún familiar o alguien cercano se dedicaba al arte? ¿Pasabas mucho tiempo solo?

¿Cómo es el lugar donde trabajo?

¿Cómo es el lugar donde vivo?

¿Cómo ha evolucionado mi trabajo en el tiempo?

Referentes 2: relativo a la obra actual

Este módulo refiere a la construcción de la obra. Incluye referencias a la obra realizada o a la que te gustaría realizar. Incluye las obras de otros que te gustan, te llaman o que te gustaría haberlas hecho vos mismo. Es la señalización de una parentela. Una apuesta por la afinidad, el gusto. Reconoce aspectos de la obra de uno en la producción de otras personas, ya sea en lo llamado obra de arte como en otra manifestación artística.

Obliga a un recorte, ya sea conciente o intuitivo, de la obra personal para poder encontrar aspectos de la misma en otras producciones. Incluye todos los canales de lectura imaginables frente a cualquier tipo de obra. Podría dibujarse en una línea horizontal, apaisada, que cruza y anuda información en todos los medios conocidos y por conocer que puedan ser parientes de la obra que producimos, una etapa específica o el cuerpo de obra total.

Algunas preguntas útiles

¿Qué obra te gusta?
 ¿Qué es lo que hacés?
 ¿Qué perseguís?
 ¿Qué artista te interesa?
 ¿Qué música te acompaña cuando pintás?
 ¿Cuál es la materialidad de la obra?
 ¿De qué hablamos?
 ¿Hay algún diseñador o artista que adores?
 ¿Hay alguien con nombre y apellido con quien hables internamente mientras hacés tu obra?
 ¿Hay alguna característica fundamental a destacar en referencia a la forma de exhibición de tu trabajo?
 ¿Hay quien lee la ciudad como quien lee un

cuadro?

¿El acto de pintar o de producir la propia obra implica un ritual?

¿En qué aspecto se revela la importancia del teatro en tu obra?

¿De qué se alimenta tu obra para crecer?

¿De qué se trata la obra?

Referentes 3: el referente

En este caso el intento es unificar en una figura la condensación de referencia estructural del modo de ser artista en el que cada uno se ha constituido.

Una época histórica, un artista maestro, un tema, la relación con el contexto.

Un sustrato terreno de donde nacen las obras, un denominador común. Incluye el estudio de las anteriores etapas y las sintetiza en una figura preponderante que abarca las miradas y los aspectos constitutivos de todo el cuerpo de obra.

Podría dibujarse en una elipse, o un sistema que abarque el UNO.

Algunas preguntas útiles

¿Cómo describirías el propósito de tu obra?
 ¿Qué temáticas te interesa plantear a través de tu obra?
 ¿Qué rol le asignás al artista en la sociedad actual?
 ¿Cuál es el denominador común a todas tus obras?
 ¿Qué es lo que siempre te movió para hacer obra?
 ¿Hay un artista que consideres tu principal maestro, o con el que dialogues en permanencia?
 ¿Hay alguna calidad que se sostenga en los distintos medios que usás para tu obra?
 ¿Hay alguna materia prima común a todas las cosas?
 ¿Hay alguna materia prima de la que todo está hecho?
 ¿Hay un estado de la percepción que permanezca?
 ¿El concepto de artesanía tiene cabida en tu propuesta artística?
 ¿Es verdad que el arte sana?

Referentes 4: formales

Esta figura de referente está dedicada específicamente a la materialidad de la obra.

Es un estudio comparativo de todos los ítems que elige el artista como componentes de su sistema formal. Obliga a la pregunta por la formalidad de la obra, a su realización y etapa de terminación. Incluye la elección del soporte, el montaje, el modo de circulación de obra más allá de las políticas implícitas en estas elecciones. Es un recorte forzado de la resolución en la presencia de la obra evitando recostarse en la producción simbólica metafórica narrativa que la materia despierta. Se concentra en el medio y en el modo de tratamiento que se practica. Puede incluir el modo de producción y procedimiento para la realización, problemas técnicos y sus posibles soluciones y acercamientos.

No importa si te gusta o no la referencia a la que estás aludiendo, o si es alguien que sentís cercano o afín, sino que el comportamiento de los materiales tenga alguna información afín a los propios.

Se podría dibujar a la manera de los gráficos de estadísticas, en una matriz de coordenadas**Algunas preguntas útiles**

¿Cómo usás la luz?

¿Qué medios usás para construirla?

¿Cómo tratás el volumen?

¿Qué materiales, soporte, formatos, montaje, terminación, ubicación en el espacio, etc.

usás como forma de exhibición de tu trabajo?

¿Toca los bordes de la hoja?

¿El bastidor es indispensable?

¿El amarillo patito es del color del pato?

¿En qué tamaño de taza te gusta tomar el café con leche?

Referentes 5: el antirreferente

Un maestro odiado, una situación que no queremos para nosotros, un mal recuerdo, una obra que nos resulte horrible, una época histórica que detestamos. Todo eso que no queremos ser es posible de ser estudiado. Todos tenemos figuras a las que no nos quisimos parecer, temas que no queremos tratar, lugares frente a los que nos constituimos por oposición. Este es el lugar de ponerlos en escena y reconocerlos como opuestos para encontrar las afinidades o las preguntas sin respuesta. Aquello por lo que se actuó en-reacción-a, por oposición, para no- parecerse-a.

Puede dibujarse en una simetría, positivo/negativo, amor odio**Algunas preguntas**

¿Hay algún arte específico que te resulte incomprendible?

¿Hay cosas que detestás?

¿Tuviste algún maestro al que odiaste?

¿Hay algún tipo de obra a la que no te quieras parecer?

Que lo disfruten, mucho trabajo hay por hacer...

Un taller de lectura e interpretación

Mónica Girón¹

Enseñar (Del latín vulg. *Insignare*. señalar): 1. Instruir, doctrinar, amaestrar con reglas o preceptos.// 2. Dar advertencia, ejemplo o escarmiento que sirva de experiencia y guía para obrar en lo sucesivo.// 3. Indicar, dar señas de algo.// 4. Mostrar o exponer algo, para que sea visto y apreciado.// 5. Dejar aparecer, dejar ver algo involuntariamente.// 6. Verbo pronominal: acostumbrarse, habituarse a algo.

Mostrar (Del latín *monstrare*): 1. manifestar o poner a la vista algo; enseñarlo o señalarlo para que se vea.// 2. Explicar, dar a conocer algo o convencer de su certidumbre.// 3. Hacer patente un afecto real o simulado.// 4. Dar a entender o conocer con las acciones una calidad del ánimo.// 5. Verbo pronominal, dicho de una persona: portarse de cierta manera o darse a conocer en algún sentido.

Aprender (Del latín *apprehendere*):

1. adquirir el conocimiento de algo por medio del estudio o de la experiencia.// 2. Concebir algo por meras apariencias o con poco fundamento.// 3. Tomar algo en la memoria.// 4. prender.// 5. Enseñar, transmitir unos conocimientos.

Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Vigésima segunda edición (2001)

Ser en el arte es parecido a ser en el sexo. Poco se sabe a ciencia cierta, y cada institución o cada uno resuelve a su mejor mo-

do. Nos remitimos, claro está, a la experiencia legitimada por las tradiciones y los archivos así como al eventual aplauso de bienvenida a las improvisaciones. Y analizamos las recetas, recuperamos las escuelas, normativizamos los sentimientos, subvertimos o consolidamos las asociaciones y cuestionamos o defendemos las escuelas y las genealogías reguladas por intereses estatales o privados, particulares, regionales o globales. Y esbozada así –tan cruda– esta delicada cuestión abre un abanico de extraña forma que despliega en el tiempo y el espacio las tensiones de formas y sentidos creadas por los entusiasmos y las expectativas de los recursos humanos y técnicos mediados por las posibilidades y las dificultades imbricadas en cada resolución artística formal específica.

Impartir clases en forma privada por montos muy accesibles es una interesante modalidad habitual para artistas plásticos, escritores, actores, músicos y filósofos en Buenos Aires. Este hábito, de aparente naturaleza anárquica en algunos casos y muy formal en otros, acompaña a la educación estatal institucional y articula la tarea de ir zanjando las crisis culturales y económicas de distinta índole en complicidad con la sociedad en general. Dicho esto, pasaré a describir el proyecto del taller de interpretación y lectura que a modo de arrojado intento experimental he desarrollado para resolver la imposible tarea de enseñar o estudiar “arte”.

Elda Cerrato,
íntima de **ramona**,
renovó suscripción

Linda Neilson
versión playera: snorkel
y **ramona** en mano

¹ Mónica Girón es diplomada en “Expresión tridimensional y conocimiento del arte” en la École Supérieure d’Art Visuel, Ginebra, Suiza (1984). Vive en Buenos Aires desde 1985. Entre sus últimas exposiciones individuales, se destacan Neocriollo, en el Malba y Reconciliación, en Galería Van Riel,

Buenos Aires (2007); Ósmosis intelectual y Reconciliación, Galería dpm, Guayaquil (2006). Entre sus últimas exposiciones colectivas se destacan Turbulence, 3rd Auckland Triennial, Nueva Zelanda (2007); Memoria en construcción, CC Recoleta, Buenos Aires, y El estrecho dudoso, San José,

Costa Rica (2006). En 2005 recibe la beca Iaspis en Estocolmo, Suecia. Acompaña su tarea artística con escritos y con una labor educativa desarrollada en forma privada y en instituciones como Fundación Antorcha, la Academia de Arte de Bergen (Noruega) y la Academia de Arte de Helsinki (Finlandia).

En 1988 y hasta el 2003 sin interrupción, recibí grupos de asistentes –entre tres y quince personas– para estudiar “artes plásticas” en mi taller. El estilo de las clases fue cambiando conforme cambiaron las generaciones. Al comienzo se trataba de informar acerca de las grandes nuevas corrientes creativas y formales, sobre todo con lo aportado en los setenta y los ochenta en Estados Unidos, Rusia y el resto de Europa. También era necesario conseguir información sobre los sesenta y los setenta en Argentina. Dada la situación cultural durante la dictadura, tanto los jóvenes como muchos de mis pares tenían poca información al respecto; la dictadura asimismo diluyó, pero no eliminó del todo, muchas de las huellas de las espectaculares vanguardias de los sesenta en este país. Desarrollé también durante esa época una serie de ejercicios siguiendo pautas específicas para incentivar la reflexión personal y la investigación autorreferenciada en el contexto específico de los asistentes, tanto hacia el pasado como en el presente, favoreciendo un análisis de la situación en relación a un contexto global. Durante los últimos años, la relectura institucional y colectiva de los años sesenta y setenta en el campo de la cultura local, así como la apertura internacional de la cultura del país a la así llamada “globalización”, requirió una adaptación de las consignas para ajustar las necesidades del taller. Tratando de encontrar un nuevo tipo de encuadre para lidiar con la sobre-información y la aceleración de las expectativas locales e internacionales de encontrar novedosos creativos jóvenes, desarrollé unas variantes de la modalidad de interpretación en el taller. Traté de no cambiar demasiado pero sí de incrementar el trabajo de entrenamiento en el discernimiento. El taller y el grupo en sí mismo se estructuraron como una herramienta que ayudó a entrenar la observación y la descripción de las formas, sus referentes y sus contextos.

El comentario de cada asistente otorga una nueva existencia –en el lenguaje oral o escrito– a lo desarrollado en la forma plástica. La acumulación de observaciones resultado de la mirada cuidadosa del grupo sobre algo –una obra o un proyecto previamente realizado– ayuda a desplegar una variedad de puntos de vista posibles así como a exponer las diferencias –entre un asistente y otro– en el campo de la percepción. Se estudian no sólo los trabajos artísticos de cada participante del taller, uno por uno, a lo largo del año, sino cada tanto también algunos ejemplos paradigmáticos del arte realizado en el siglo XX. Estos trabajos generan una línea de estudio estético formal, y no pretenden escapar, por supuesto, a genealogías o filiaciones de tipo político estético. Esta actividad se realiza con lecturas grupales y observación de material de algunos ejemplos muy puntuales. Observar los aciertos y los desaciertos de las obras de otros, ayuda a retomar las prácticas propias con nuevas herramientas de reflexión. Ayuda también a discernir qué es lo propio o lo más personal y a poder distinguirlo de lo realizado por otros. Cada clase dura alrededor de tres o cuatro horas. Durante ese tiempo, se requiere concentración y atención. El orden de las lecturas realizadas está pautado y cada participante es invitado, siempre, a presentar un argumento. Esta forma obligada y demandante resulta en un entrenamiento intensivo y los asistentes despliegan con el tiempo una capacidad para expresar aquello que han discernido; aprendiendo asimismo a valorar los argumentos precedentes, dado que son éstos los que les permiten en consecuencia intentar superarlos o enriquecerlos. Este tipo de taller ayuda también a desarrollar y enriquecer el vocabulario, por lo tanto, el lenguaje oral, escrito y formal de todo tipo. En definitiva, creemos que este trabajo favorece en muchos sentidos el desarrollo consciente de la investigación artística y formal de los asistentes.

El paisaje: horizonte abierto a la pintura

De cómo convertir la percepción en un material más

Daniel Fitte¹

Mi obra como artista plástico está atravesada por mi lugar, Sierras Bayas.

El paisaje es un tema que con frecuencia vuelve en mi pintura como un respiro en todo mi trabajo y es así como también funciona en mi vida cuando camino por el campo, por las sierras o por el pueblo. En mi tarea como docente no dudo en tomar este recurso, que nos permite transitarlo con la libertad que nos dan los diferentes movimientos del arte y que sirven de referencia para tener un punto de partida en el momento de pintar. Creo necesario el manejo de las técnicas para llevar a cabo una pintura, pero considero fundamental las charlas previas que hacemos en los talleres. Hablamos en principio, más que de incorporar conocimientos, de sacarnos prejuicios con respecto al peso que trae la historia del arte con sus grandes maestros. Si bien los referentes son un apoyo en el proceso de trabajo, trato de incentivar el hecho de hacer lo que tenemos ganas de hacer, en este caso pintar, sin pretensiones de realizar el gran cuadro, sino comenzar a incorporar la idea de que la obra es una experiencia que empieza desde muy aden-

tro nuestro, antes de poner la pintura en la paleta y tomar los pinceles. Ya el hecho de haber decidido dedicar un tiempo para pintar es parte de la obra. Y en estas épocas tan rápidas y tecnológicas, dedicarnos a este oficio tradicional en el arte, es para tener en cuenta. Porque en alguna medida nos sirve para reconocer nuestro entorno. Sobre todo considero la pintura como un medio para el autoconocimiento, para redescubrirnos constantemente a través del acto de pintar, de los pensamientos que vamos generando con el hacer y de la conexión instintiva que se agudiza a la par de la libertad que vamos adquiriendo. Estos mecanismos que utilizo en los talleres se aplican al paisaje, y se convierten en el tema central, porque además de permitirnos ciertas licencias mientras vamos adaptándonos a los materiales que usamos, nos da algo que es muy valioso: el sentido de pertenencia que genera pintar nuestro lugar. El paisaje convive con nosotros y a veces es ignorado por ser parte de lo cotidiano. Una de mis preocupaciones es ayudar a reencontrarlo. Pero si tenemos en cuenta los primeros pasos que hacemos para pintar el paisaje, debo mencionar el hecho de que nos servimos de obras de otros artistas para recrearlas y de la fotografía como una herramienta

¹ Daniel Fitte nació, vive y trabaja en Sierras Bayas, un pueblo minero ubicado en el partido de Olavarría rodeado de sierras, canteras y campo. Este paisaje forma parte de su obra y de su actividad como docente, que desempeña en la

localidad y en ciudades de la zona. Realiza muestras desde el año 1985. Editó junto al escritor Guillermo Del Zotto el libro *Alma Rusa*. Recibió una beca de la Fundación TRAMA destinada a artistas gestores. Aprendió de los Maestros

Miguel Angel Galgano, Jorge Melo y Diana Aisenberg. Participó además de diversos cursos y clínicas de análisis de obras a través del Centro Cultural Rojas.

que nos compromete más aún y nos empieza a dejar solos frente al espacio real, experiencia que se potenciará una vez instalados allí. El objetivo que deseo alcanzar con los alumnos es retomar el espíritu de los pintores impresionistas en el sentido de salir a pintar la obra en contacto directo con el árbol, el pasto, las lomas, el horizonte, el cielo, los olores y las brisas. Cuando logramos salir, no nos limitamos a la idea de representación del paisaje tal cual lo vemos, sino que intentamos incentivar una conexión con lo que nos interesa de él. Y el resultado son obras muy diferentes, desde las figurativas hasta las abstractas surgidas de la vivencia con el lugar. También experimentamos en los talle-

res sobre el paisaje memorizado, y por otro lado sobre el paisaje contemplado confiando en ese momento como generador de archivos sensoriales que luego aparecen en la pintura de modos diversos. Mucho se vive y se aprende en el hacer, en el pensar y en la docencia. Pero sin los maestros que tuve y siempre tendré, no hubiese podido estar creyendo en los ojos del alma, que me vuelven más sensible y por lo tanto me dan la sensación de vivir más. Cuando se recibe tanto me siento un eslabón más que debe continuar traspasando las ideas, tratando de hacerlo lo mejor que pueda. Y esta oportunidad que tengo a diario me hace FELIZ.

¿se te fue el año y no te suscribiste?
...¡Estás a tiempo! ¡Dale!

Por sólo \$70 anuales, tenés **ramona** mensual y puntual en tu casa *

Estudiantes: suscripción a \$50 anuales

Contactate a ramona@ramona.org.ar Tel-Fax: 4953-2696

* Promoción válida para Argentina. Incluye gastos de envío por Correo Andreani.

Trabajamos con el talento porque entendemos que es accesible y se puede desarrollar

Historia, propuestas y espíritu del Taller "C" de la carrera de artes de la Universidad Nacional de Tucumán

Carlota Beltrame¹

El Taller "C" de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, engloba los tres últimos años de la carrera y tiene una carga horaria de veinte horas semanales. Se creó en 1984, cuando regresaron varios profesores después de que fueran cesanteados durante la última dictadura, entre ellos Myriam Holgado y Enrique Guiot, promotores originales de los primeros cambios. Incómodos con los resabios de la dictadura y refractarios a las prácticas de enseñanza que se habían usado, estos docentes buscaron romper con los métodos pedagógicos de las academias tradicionales basados en el ensayo y el error, proponiendo un tipo de

relación diferente con el modelo vivo a fin de evitar la dependencia que de él se genera cuando no hay proyectos propios. Los cambios se aceleraron cuando un muy joven Marcos Figueroa entró al taller para quedar a su cargo desde 1988-1989. Por mi parte, no recuerdo bien cuándo ingresé como jefa de Trabajos Prácticos, pero sí sé que yo quería estar donde estuviera Marcos porque tenía en claro que era un aire fresco para la anquilosada institución en donde me había formado. Y me embarqué en sus propuestas de cambio que no sabían adónde iban. Sólo con el transcurso de varios años pudimos sistematizar nuestro trabajo como formadores de jóvenes artistas, pero el principal acierto (creo), se debió a la elimina-

¹ Carlota Beltrame nació en Tucumán, en 1960. Doctora en artes y Licenciada en Artes Plásticas, egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, en donde actualmente se desempeña como docente en el Taller "C". Ha organizado encuentros entre críticos, jóvenes artistas, galeristas y colec-

cionistas de arte y ha obtenido numerosas becas entre las que se destacan la otorgada por la Fundación Antorchas para trabajar en el Taller de Barracas (1994-1995); la beca otorgada por la Deutscher Akademischer Austauschdienst (D.A.A.D.), para realizar estudios de escultura en la Staatliche Kunstakademie Düsseldorf,

Hochschule für bildende Künste, Alemania (1996-1997), y la beca TRAMA de gestión cultural para artistas (2002). Carlota Beltrame está considerada un referente de la plástica de su provincia, cuyas obras pueden observarse en museos y colecciones privadas.

ción definitiva del modelo vivo y a la insistencia de que cada alumno debía extraer y madurar sus propias ideas, para lograr una metodología de trabajo que lo llevara a una producción personal segura. Otro acierto fue que sabíamos adónde mirar, quiero decir, de una manera totalmente inconsciente y desprejuiciada juntábamos dinero para invitar a gente como Juan Acha o Guillermo Kuitca. El hecho de comprender (dolorosamente) que no podíamos ser interlocutores de nuestros invitados, nos llevó a nuestro cuarto acierto: informarnos, estudiar. También es cierto que no estábamos solos porque, aunque no trabajaban en el taller, nuestros amigos, Jorge Figueroa, Ana Claudia García y Aldo Ternavasio compartían el deseo de renovación.

Marcos y yo ascendimos de cargo mediante concurso (como se hace en la universidad), entró Geli González y se sucedieron un montón de auxiliares estudiantiles destacados como Pedro Soria, Claudia Martínez, Pablo Guiot, Alejandra Mizrahi y ahora tenemos a Mónica Herrera como adscripta docente. Lo cierto es que siempre la pasamos bien con nuestra gente. Hoy seguimos produciendo, estudiando y cambiando la manera de trabajar con los alumnos, pero el esqueleto de nuestra propuesta es más o menos así: Ante todo deseamos que los alumnos del Taller “C” aprendan a pensar. Pensar el arte y pensar su propia producción, reflexionar todo el tiempo acerca de los pasos que se van dando para ser concientes de los resultados obtenidos y tener herramientas para profundizar.

Como primera medida desactivamos viejos prejuicios sobre la “creación”. Aunque el diccionario la relacione con “producir algo de la nada”, consecuentemente con Dios (o un demiurgo) y por lo tanto con la originalidad, pensamos (sabemos) que esto ha perdido actualidad. En efecto, la estética clásica plantea la encarnación de una idea del mundo inteligible en un objeto del mundo sensible, sugiriendo que el tipo de ideas que se manifiestan en el arte se hallan vin-

culadas a lo universal, lo trascendental y lo sublime. La producción artística contemporánea, en cambio, trabaja con los objetos propiamente dichos, estableciendo una relación que no es entre los objetos artísticos del mundo sensible y las ideas de un supuesto mundo inteligible, sino entre ellos mismos u otros objetos de diferente categoría, en la prosaica contingencia de la vida real. Por eso en el Taller “C” entendemos que la verdadera creatividad implica la construcción de un pensamiento autónomo que, aunque atravesado longitudinalmente (por la historia) y transversalmente (por el contexto), pueda llegar a enunciarse como imagen visual.

Siguiendo la idea de desactivar prejuicios sobre lo que es la creación artística buscamos distinguirla de la expresión. Ésta quiere decir lo mismo en varios idiomas: hacer presión sobre algo desde adentro hacia fuera, por lo que deducimos que la expresión no requiere de procesos de análisis; simplemente se da. La creación por el contrario requiere de procesos analíticos, tomas de decisiones, ratificación o rectificación de metas, el desarrollo de *modus operandi* personales etc. Por lo tanto, en el Taller “C” entendemos que la creación no es un problema de expresión, sino de cómo se da esa expresión.

Ahora bien, ¿con qué tipo de alumno nos interesa trabajar?, ¿qué tipo de aptitudes exigimos? El poeta Fernando Pessoa define: **Genio:** es una inteligencia abstracta individualizada, encarnación concreta de una facultad mental abstracta. Capacidad para reflexionar sobre problemas universales muy complejos.

Talento: inteligencia concreta abstraída. Se trata de un tipo de inteligencia claramente definible que el individuo aplica en todos los niveles. Habilidades o destrezas (prácticas o mentales) con las que una persona resuelve todas las cosas que le atañen.

Ingenio: inteligencia concreta individualizada. ...un tipo de inteligencia que se aplica siempre a las mismas cosas (el humor, la

salida chispeante e inesperada, la habilidad del artesano).

Frecuentemente confundimos genio con ingenio. “El talento está en el medio de ambos, compartiendo y oponiendo diferentes aspectos de su naturaleza”, dice Pessoa. En el Taller “C” (donde Pessoa tiene mucho *rating*) nos interesa trabajar con el talento, porque entendemos que es accesible y se puede desarrollar. Para nosotros el talento implica poder encarar de manera creativa los problemas, convertir “mi pobreza en riqueza” o mejor aún, hacer de la adversidad una estrategia.

Los dos primeros años de la carrera de Artes Visuales de nuestra Facultad se denominan “ciclo básico”. Esta etapa se concentra en el conocimiento de técnicas y adquisición de destrezas. Los jóvenes recorren talleres en donde tienen un primer acercamiento a las disciplinas tradicionales (dibujo, pintura, escultura y grabado), para optar, a partir del tercer año, no sólo por una de esas, sino por diferentes talleres a cargo de equipos docentes con distintas propuestas de trabajo. Nuestro taller está claramente inclinado hacia los nuevos lenguajes y los alumnos ingresantes permanecerán tres años lectivos completos trabajando en esa dirección bajo la asistencia del mismo equipo docente.

Para empezar, en cualquier artefacto artístico distinguimos tres aspectos:

Medios expresivos: “artisticidad” o destrezas puestas en juego por el autor, a la hora de la génesis de la pieza.

Tema: lo denotativo, lo que dice la pieza, cuya pista suele estar en el título (incluso cuando la pieza no lo tiene).

Concepto: lo connotativo, lo que la pieza hace decir.

Ninguno de estos tres planos resulta fácil de abordar ya que actualmente no hay medios expresivos ni temáticos congelados y estancos. No podemos decir más “así se

pinta”, ni “los temas son el bodegón, el retrato, el paisaje”. El joven ya no apela técnicas específicas ni temas instituidos y debe trabajar frente a un amplio repertorio de medios expresivos y nuevas maneras de manipularlos para generar sus trabajos. Esta ausencia de pautas facilita el proceso de hibridación de los lenguajes, tan característico del arte actual. Los alumnos pueden elegir de un amplio “menú” de materiales no tradicionales y extra académicos. Sin embargo conviene aclarar: no se trata de una asociación promiscua de distinto origen, sino que tanto en la selección de los mismos, como en su asociación y manipulación debe primar un criterio, una búsqueda de sentido. Pero, concretamente... ¿cómo trabajamos?

Tercer año

Al ingresar al taller realizamos una evaluación diagnóstica, trabajos que hayan sido realizados durante los años precedentes (incluso los realizados fuera de las consignas de cátedra), a fin de detectar fortalezas y debilidades, valorar destrezas, descubrir afinidades y reflexionar sobre el fracaso como instancia importante del aprendizaje y así obtener pistas para poder comenzar a trabajar. Nuestra idea es poder desarrollar una ocurrencia tratando de darle carnadura y así sacarla del estado de ensoñación que muchas veces la caracteriza. Construir un proyecto de trabajo significa para nosotros pasar del pensamiento agudo, original pero de corto alcance que ocurre en la imaginación, al concepto, al juicio formado, a la idea. Se necesita entonces dar algunos pasos que, aunque sencillos impliquen acciones concretas. Aquí el cuaderno de notas se convierte en la herramienta vital para el a veces duro, lento pero seguro camino hacia la concreción de una idea.

De este modo ayudamos a que los alumnos se aventuren en busca de grados de novedad paulatinos sobre una ocurrencia inicial, con la idea de que la innovación verdadera es aquella que, “tomando los hilos de la tra-

dición los teje nuevamente de acuerdo a un patrón que la tradición misma no podría haber seguido” (esto también lo dice Pessoa). Es importante aclarar en este punto que para lograrlo no apelamos al “sentido común” (lo pensado por otros y tomado acríticamente como propio) sino al “buen sentido”, es decir, el pensamiento crítico y autónomo que construye el individuo para sí (esto no lo dice Pessoa, lo dice Gramsci). Así, al finalizar el tercer año, los jóvenes deben haber podido “concebir una ocurrencia”, haberse formado una idea, haber elaborado un concepto de una cosa y haber comenzado a sentir alguna “pasión”, para poder dar cuenta de ello conscientemente.

Cuarto año

Pasamos de la “concepción al concepto”. Esto entraña diferencias notables y devela un paso fundamental en el plano de las búsquedas personales de los alumnos de taller. Por eso durante este cuarto año nos concentramos en el complejo proceso de aprender a “significar”. Acompañados, conducidos y contenidos por la cátedra, los jóvenes aprenden a visualizar los conceptos subyacentes en los “objetos-ocurrencias” que han producido el año anterior, a fin de reconocerse en ellos y profundizarlos (o, por qué no, descartarlos). Entendemos por concepto el pensamiento de las notas fundamentales de algo, o sea de las que forzosamente se desprenden de ese algo. Esto implica comprender que las cualidades materiales y formales del significante condicionan el significado, vale decir, si se modifica el primero, necesariamente se produce un

desplazamiento en el segundo. Por eso el joven de cuarto año deberá comprender que el concepto condiciona el modo de aparecer de la obra, se halle ésta enmarcada dentro de los objetualismos (pintura, escultura, etc.) como dentro de los no objetualismos (acciones, video, etc.).

Quinto año

Como consecuencia lógica de las investigaciones realizadas en el año anterior, los alumnos de quinto año entran en una etapa de profundización del concepto y sus modos de aparecer. Intentamos que el joven pueda definir una poética personal. Para nosotros toda poética debe ser concebida como la construcción de ciertas tácticas, de ciertos modos de abordaje a la obra, que le permitirán adecuarse eficazmente a la metáfora elegida. La poética es una manera, un estilo de hacer hincapié en el concepto, en la idea de interés y que se transformará con el tiempo en un lenguaje personal. Para observar esto, en quinto año ya exigimos un pequeño cuerpo de obra que pueda resistir la mirada de un espectador avezado. Y cuya lógica pueda ser sintetizada por su autor en una sola frase. Bueno... eso es todo. Y es bastante. En el Taller “C” estamos orgullosos de nuestro trabajo que ha dado resultados muy buenos, pero somos conscientes de que nos particulariza no la calidad específica de nuestra manera de enseñar (ya que hay artistas-docentes muy buenos en el país), sino el hecho de que trabajamos en el ámbito de la academia donde los cambios a veces son tan difíciles de concretar.

Escuelas de arte para la época

Juan Carlos Romero¹

“En ninguna otra época hubo tantos hombres que se consideraran artistas como en nuestros días, sin embargo, al mismo tiempo, sólo una escasa minoría de ellos pueden actuar como artistas profesionales plenamente dedicados a su obra. Y en las últimas generaciones asistimos a un aspecto esencial de la paradoja: mientras parece debilitarse la posibilidad del arte como profesión única –con tendencia a considerásele la profesión del pasado– sigue creciendo incesantemente la aspiración de muchas personas a ser artistas y a ser conceptuados como tales.”

Rafael Argullol. *Tres miradas sobre el arte* (1989)

A partir de las palabras de Argullol podemos pensar también que las escuelas de arte reciben a las personas que de alguna manera necesitan formación, que van a pasar a incrementar la población de quienes pretenden ser artistas y que en casi la mayoría de los casos terminan siendo docentes en las escuelas de formación elemental y secundaria. Esto condujo a que las escuelas de arte universitarias en casi todo el país hayan aumentado su matrícula en los últimos años y voy a poner como ejemplo el Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón del Instituto Universitario Nacional de Arte, que en el año 2005 tenía a cuatro mil matriculados y la inscripción fue de mil alumnos de ingreso a primer año.²

Continuando con el diagnóstico de la situación de la enseñanza artística quiero hacer notar que en el año 2005 un grupo de docentes nos reunimos en la Universidad Nacional de Rosario para analizar el estado de las cosas en la educación artística universitaria y las conclusiones fueron las siguientes.

Debilidades

Escasa infraestructura edilicia y de espacios para actividades diferenciadas.
Desproporción en la relación docente-alumnos: insuficiente cantidad de cargos.
Bajo presupuesto institucional, que se traduce en imposibilidad de estructura de equipos docentes, y rudimentario equipamiento en aulas y talleres.
Falta de actualización docente.

Año nuevo, nueva suscripción, pensó Federico Towpyha

Lourdes Arín pone ramona en el arbolito

¹ Juan Carlos Romero nació en 1931 y es Profesor Superior de Grabado egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Obtuvo más de quince premios entre los que se cuentan el Gran Premio Nacional de Grabado, el premio Naciones Unidas en conjunto con el Grupo de los 13, el premio de Experiencias Visuales de la Asociación de Críticos con el Grupo EscOMBros, el primer Premio del V Salón de Dibujo de

Santo Domingo, el premio Joan Brossa de Poesía Visual en España y el Premio a la Labor Docente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte Sección Argentina. Coedita las revistas de poesía visual *La Tzara* y *Vortex*. Actualmente es docente del Instituto Universitario Nacional de Arte.
² Es necesario hacer notar que este departamento del IUNA fue la emblemática Escuela Nacional de Bellas Artes

Prilidiano Pueyrredón que antes había sido la “academia” creada a fines del siglo XIX. Y forma parte de los departamentos que integran el IUNA como resultado de haber convertido a las escuelas de arte nacionales terciarias no universitarias, que en su mayoría funcionaban en Buenos Aires, en el Instituto Universitario Nacional de Arte, al abrigo de la ley universitaria promulgada durante la gestión del presidente Carlos Menem.

Deficiente articulación curricular, horizontal-vertical.

Falta de actualización de material bibliográfico, videoteca, y otros elementos de estudio. Indefinición del perfil profesional del licenciado en Artes.

Carencia de trabajo interdisciplinario.

Falta de flexibilidad en las estructuras de los planes de estudio.

A esto habría que agregar que hay una muy alta tasa de inscripción y baja tasa de graduación.

Una excesiva oferta de escuelas en zonas densamente pobladas. Aquí es necesario señalar que en todo el país hay escuelas de arte municipales provinciales y nacionales que a veces funcionan hasta en superposición geográfica ofreciendo títulos docentes de carácter casi similar, con el agravante de que después de promulgada la ley universitaria del menemismo es necesario convalidar los títulos docentes en las escuelas universitarias de arte.

Fortalezas o lo que yo llamaría un gesto de buena voluntad, ya que las autoridades docentes de las facultades y escuelas de arte nunca o casi nunca hasta hoy se ocuparon del tema

Disposición institucional a construir un grupo de trabajo común, para elaborar una red de intercambio interuniversitario. Cambios de actitud en las prácticas docentes que favorecerían la posibilidad de actualización de los planes de estudios. Desarrollo de proyectos de investigación en las facultades intervinientes, en diferente proporción en cada una.

Un dato interesante es que las cargas horarias de aproximadamente 3.500 horas cátedra son similares en casi todas las instituciones distribuidas en cada caso de la forma en que se organizaron los planes de estudio. En cuanto a los planes de estudio es quizá el talón de Aquiles de este problema ya que todavía en general estamos en la estructura de la escuela de enseñanza decimonónica, donde todo el esfuerzo va dirigi-

do a la enseñanza de la pintura, el grabado y la escultura con algunas aproximaciones que llamaría cosméticas y que incluyen la fotografía, la informática y el video casi siempre apuntalados por la buena voluntad y el entusiasmo de alumnos y profesores.

Todavía no se puede pensar en la presencia de la performance y las intervenciones urbanas como herramientas más contemporáneas, que también exigirán de los docentes pensar en formas de trabajos en grupo tratando de sacar la enseñanza del trabajo en taller, individual y solitario tal cual lo proponían los artistas románticos del siglo XIX. Courbet aseguraba en 1861: "No puedo enseñar mi arte ni el arte de ninguna escuela, ya que niego que tal arte deba enseñarse; el arte es completamente individual, y el talento de cada artista es el resultado de su propia inspiración".

Seguramente esta afirmación era la de un artista que sabía que todavía quedaban en Francia vestigios de un arte al servicio de la nobleza y la iglesia que había sido derrotado por la Revolución Francesa de 1789.

Lo curioso es que todavía hoy algunos artistas y docentes sigan pensando lo mismo en un escenario totalmente distinto al del artista francés.

El siglo XX ha traído cambios tan profundos tanto en la política, en la ciencia como en el arte y que nada es casual y no me voy a detener a analizar la trama de estas transformaciones pero me voy a detener en tres modelos de concepciones de la enseñanza de arte dignos de mencionar.

Bauhaus en Alemania, Black Mountain College en Estados Unidos y el Taller Total en Córdoba, República Argentina.

Walter Gropius director de la Bauhaus en 1923 durante el cuarto año de la escuela decía al respecto: "El fundamental error pedagógico de la academia surge de su preocupación por la idea del genio individual y el menosprecio a las conquistas que serían aprovechables en un nivel menos exaltado. Mientras que la academia entrena a un

sinnúmero de talentos menores en la pintura y el dibujo, de los cuales escasamente uno de cada mil se convierte en un genuino artista, la gran masa de esos individuos, alimentados por falsas esperanzas y entrenados por académicos de criterios unilaterales, fueron condenados a una vida artística de actividad infructuosa".

Y terminaba con estos conceptos que definían la filosofía con la cual se manejó esta escuela hasta que el nazismo obligó a cerrarla: "Una organización basada en meros principios se vuelve fácilmente aislada si no mantiene constantemente un cabal entendimiento de todas las cuestiones que agitan al resto del mundo... Su responsabilidad es educar a hombres y mujeres para comprender al mundo en que viven, y para inventar y crear formas que simbolizen ese mundo. Por eso el campo educacional debe ser ampliado en todas direcciones y extendido a campos vecinos, de manera tal que los efectos de nuevos experimentos puedan ser estudiados".

Un verdadero programa que después de ochenta años todavía tendrá que ser tenido en cuenta.

Pero vamos a ver qué proponían en Black Mountain Collage, que funcionó desde 1933 hasta 1956 y su director John Rice enseñaba que había que cuestionar todo, en particular las más caras convicciones de los estudiantes. En ese lugar estudiantes y profesores eran igualmente responsables de todos los aspectos de sus vidas y de su educación, no había administración ni órganos de gobierno externo y las decisiones se tomaban en el conjunto de la comunidad. Lo más importante era que el arte estaba ubicado como fuerza central de sus actividades. No había créditos ni notas y si el estudiante consideraba que estaba listo para graduarse solicitaba el examen correspondiente.

Las consignas eran pensar en grupo e insistir en la inteligencia cooperativa. Rice decía: "Todos tenemos algo de artista y el desarrollo de esa capacidad por pequeña que sea, de la mano de una severa y particular disciplina, hace que el estudiante adquiera más

sensibilidad de cara al mundo y dentro de sí mismo de la que nunca podría conseguir solo mediante el mero esfuerzo intelectual". Un documento de 1952 lo confirmaba de esta manera: "Nuestro primer y fundamental objetivo es enseñar un método, no contenidos; insistir en el proceso, invitar al alumno a darse cuenta de que el modo de considerar los hechos y a sí mismos es más importante que los hechos en sí... Los profesores del college tienen por norma actuar como artistas que operan en el mundo de la enseñanza; no son receptores pasivos o meros distribuidores de información, sino personas cada vez más productivas y creativas que hacen uso de todo lo que se halle a su alcance, en especial de las personas. Hay que aprender una técnica, una gramática del arte de vivir y trabajar en el mundo". Hasta aquí la propuesta grupal e integradora como consigna principal.

El Taller Total en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba se implementa en los últimos meses de 1970 y las principales consignas eran que los estudios serían "compartidos por los estudiantes de todos los niveles" y adecuados a la realidad a través de la discusión política y que los trabajaron con especialistas en sociología, historia, o economía propuestos por los docentes y los propios estudiantes. El fin era el de definir una enseñanza totalizadora e interdisciplinaria que integre al conjunto de los alumnos los conocimientos que se adquieren durante el proceso de aprendizaje de la carrera. En 1971 el Centro de Estudiantes de la Escuela Nacional Prilidiano Pueyrredón intenta implementar la misma propuesta partiendo de la base que una realidad cambiante afecta tanto a la actividad del sujeto (artista) como a la configuración del objeto (hecho artístico) y los puntos salientes del plan eran los siguientes:

- Coherencia de la respuesta frente a la propuesta estructural y específica del trabajo.
- Autocrítica constante de cada uno de los equipos.
- Interesa el proceso antes que el resultado.

– La coordinación y evaluación del trabajo es compartido por docentes y alumnos. Esta experiencia se frustró a las dos semanas debido a la resistencia de muchos de los docentes y las autoridades. Un intento parecido ya en 1974 comenzó a practicarse en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata con consignas parecidas a las del Taller Total en el Departamento de Cine y quedaron cerradas con la intervención y posterior cierre de la universidad con las cesantías de varios centenares de profesores en 1975 como antesala de la dictadura militar de 1976.

Como vemos desde principio del siglo XX se viene insistiendo en que la formación del artista necesita en primer término una relación concreta con el mundo en que vive y para eso será necesario reconocer que las condiciones tanto en el mundo, como en cada lugar y época están en permanente cambio y transformación.

Hoy se manejan nuevos conceptos y en una rápida mirada se puede detectar que estamos en una sociedad de consumo que devora invenciones e imágenes con mayor avidez que cualquier otro producto del mercado a través de la inserción de los medios en la comunidad, tanto en los hogares como en lugares públicos. Webs y blogs aceleran en forma vertiginosa las ideas. Cualquiera puede colgar en la red sus criterios y por ese motivo se supone que todo vale por igual. Cada día pueden nacer cien formulas distintas para designar una teoría sociológica o un capricho estético, interesante solo momentáneamente por razones comerciales en el gran mercado electrónico.

Maximización especulativa de beneficios y voracidad en los inversores y un nuevo término que se denomina deslocalización de empresas nos habla de la capacidad que tienen de movilización para lograr mayores ventajas, además del perjuicio a los trabajadores con la amenaza permanente de desocupación en cada lugar o a los lugares mismos con los efectos de la contaminación. Fundamentalismo, multiculturalismo, estado

de excepción, modernidad líquida, sociedad de riesgo, tercera vía, desarrollo sostenible, diseño inteligente, cyborg, clonación, no lugares, comunitarismo. Palabras que llevan implícitos riesgos y oportunidades tanto sociales como individuales. Organización de grandes ciudades con el consiguiente aumento simétrico de grandes villas miserias. Acumulación de capitales en pocas manos y la mayor disminución del ingreso de grandes sectores de las poblaciones mundiales. Exceso de consumo en las grandes metrópolis y las muertes por hambre en poblaciones infantiles marginales, aumento del sida debido al control de los medicamentos por los grandes laboratorios monopólicos. Estos son más o menos algunos de los conceptos e ideas que circulan y a las que hay que tener en cuenta en el momento de proponer sistemas de enseñanza novedosos.

En cuanto a las metodologías de trabajo, es necesario:

– Pensar y encarar una forma de enseñanza artística donde el trabajo grupal, crítico y reflexivo sea una práctica mediante el ejercicio de ensayo y error.

– Crear la necesidad de experiencias con y entre profesores y alumnos.

– Proponer los trabajos de los alumnos no como obras terminadas sino como obra en proceso.

– Crear espacios de trabajo como un conjunto de lugares no necesariamente físicos ni unidos, donde se trabaje, se investigue, se celebre, se visite y se consulte mediante el intercambio.

Donde se reúnan y discuten profesores y alumnos como parte de un sistema complejo. En definitiva, quebrar la clásica forma de enseñanza verticalista, cerrada, donde la verdad es siempre unidireccional y autoritaria. Buscar que el alumno produzca obras que trasciendan a sí mismo y las conviertan deseables a los otros, para que pueda además romper esas relaciones ideales, esos argumentos que lo vinculan a modelos inexistentes y lo condenan al empleo de técni-

cas repetitivas y carentes de interés. Esto es posible y deseable.

Se sabe que las instituciones universitarias de arte mantienen un carácter conservador que deviene de su propia historia como institución educativa, pero también se sabe que la autonomía permite, hoy más que nunca, ejercitar formas abiertas de enseñanza con el fin de incorporar nuevos conocimientos tanto artísticos como filosóficos, sociológicos o de herramientas de economía y gestión y distintas formas de enseñar y aprender de las cuales ya vimos al principio algunas experiencias que se llevaron adelante durante el siglo pasado y que mantienen su vigencia filosófica y actualidad conceptual.

Para llevar adelante lo que llamaríamos la reorientación de los principios y objetivos de la enseñanza artística habría que comenzar por hacerse estas tres preguntas fundamentales.

1. ¿Qué tipo de conocimiento y comprensión queremos y necesitamos producir y transmitir? ¿A quiénes y para que?
2. ¿Qué métodos y teorías son relevantes para el conocimiento y comprensión que queremos y necesitamos producir y transmitir?
3. ¿Con qué fin queremos y necesitamos producir y transmitir un tipo de conocimiento y comprensión?

Responder estas preguntas seguramente pondrá en su lugar el alcance que se quiere de la enseñanza artística en el ámbito de la universidad actual.

Tenemos clara conciencia de que la universidad en estos momentos está devaluada, y como afirma al respecto José Luis Brea:

“Qué queda de los viejos relatos que impulsaron el surgimiento de la idea moderna de la universidad, en la institución universitaria efectivamente existente en las sociedades actuales, en la universidad real que conocemos. Seguramente muy poco.

Asistimos a la precarización progresiva de una estructura institucionalizada, cada día más insolvente para responder a los retos de su tiempo, el nuestro.

Además esto se ve acompañado de un irreversible proceso degenerativo interno, cuyas características son, tanto la secundarización de las enseñanzas y contenidos propios como la consiguiente devaluación de sus títulos frente a los mercados de trabajo”. Ahora el reto es mucho mayor ya que a la rígida y agotada enseñanza artística actual se suma el empobrecimiento de la misma universidad en su conjunto.

Enseñar artes plásticas, no sólo para inventar cientos de ilusorios y muchas veces mediocres productores de arte o para dotar de ejércitos de docentes a la educación artística primaria y secundaria, sino para formar profesionales que se instalen en sus comunidades y así con su conocimiento, contribuir a generar múltiples espacios de acceso a la información que orienten sus expectativas hacia un genuino placer estético o para acompañar a las mismas comunidades en sus luchas por el reclamo de distintas reivindicaciones populares. Estas, como otras posibles, es una tarea para el profesional que quiera ser partícipe consciente de la vida artística sin mandatos ilusorios que sólo conducen a la frustración personal.

Meter Weibel director del ZKM de Alemania asegura con un ligero tono de ciencia ficción y utopía que los consumidores y usuarios serán las industrias creativas del futuro. También el arte se convertirá en un sistema democratizado de innovación centrada en el usuario. En el mundo electrónico (e-World) y de sus medios electrónicos (e-media) el arte del siglo XXI estará bajo el paradigma de la red (Internet).

RUBRO MAESTROS

Las clases son una práctica para estar en contra, a favor, con, ante, desde...

Novela On Dibujo: selección de intervenciones de Claudia del Río en el blog <<http://clubdeldibujo.wordpress.com>>

Claudia del Río¹

3
26/01/07

¿Por qué miro los dibujos de los cuadernos de los chicos? Son hipnóticos. ¡Conservarlos! En la facultad dimos un ejercicio donde debían recordar el dibujo que hacían repetidamente cuando niños. Difícil, pero sale, es muy embriagador andar en busca del mismo. Y respecto de lo apretado del dibujo, posee esa cualidad me gusta del idioma inglés, su capacidad de contraerse, o sea, de apretarse.

“Yo no sólo coleccionaba fotografías de ranas, cuervos e insectos / sino también todo el stock de mis trabajos anteriores / el resultado fue que algunas piezas / en las que había trabajado antes / fueron metabolizadas por otras piezas / que a su vez fueron digeridas por las siguientes... una cadena alimenticia musical” (Brian Eno)

Una obra construida por cierta cantidad de “obritas”, de segunda mano, mientras la obra central es un miembro fantasma... que nunca llega.

1-> Claudia del Río (Rosario, 1957) estudió pintura y teatro. Luego, en la UNR, donde enseña actualmente, estudió con Hugo Padeletti y Rubén de la Colina. En los '80 trabajó en circuitos de arte-correo, performance, ediciones y múltiples. Entabló una profunda amistad y trabajó en colaboración con Edgardo Antonio Vigo, gracias a quien conoció a

Mario Gemin. En 2002, junto a Mario Gemin y el vasco Besoytaorube fundaron el Club del dibujo <<http://clubdeldibujo.wordpress.com>>. En el '94 y '95, formó parte de la Beca Kuitca. En el año 2000, una importante cantidad de su obra se presenta en “Cien Imágenes Huérfanas” en el Museo Castagnino. Colaboró en Trama, Rain (Red de

Iniciativas Artísticas), en la gestión en Rosario. Formó parte del equipo de Fundación Antorchas en las Clínicas de obra en el país. En 2004 fue artista residente en Arteleku, San Sebastián, España y 2006, en RIAA, Ostende, Argentina y 2007 Fundación Valparaíso, Mojácar, España.

Encuentro un texto crítico en el suplemento *La Nación Cultural* sobre los dos últimos libros de César Aira (*Varamo* y *Cumpleaños*), argumentando que la sucesión de novelas son como notas al pie, o mejor dicho ampliación de las notas que terminan construyendo los libros, pienso, encuadra con justeza con los mecanismos de mi trabajo. Porque lo que se está “reponiendo” en estas piezas es mercadería de ocasión, Arte de Ocasión o figuritas. Y queda pendiente el caso Nicolás Rosa. Susana Cella en el prólogo de *La lengua del ausente* dice al pasar: “En la escritura de Rosa, si de la presencia de algún ‘género’ pudiéramos hablar éste sería el de la nota al pie”.

Parece que la obra mayor se demora, no llega, la obra ambiciosa tampoco, como las novelitas de Aira, los cuadritos son el borde de una obra central que no existirá, y que, en todo caso, esta *furniture* de piezas es el trabajo mismo.

Pasemos a los desguaces de los coches. Revisar *Mecánica Popular*. Cada una de las piezas de mi trabajo constituye esa símil pieza del desguace y que todas y cada una de estas piezas encajaran en el modelo de coche final, Modelo Original.

La última obra (2002) de la artista está construida con 37 pinturas de 37 por 52 cm que arman un mural sobre la pared del Museo Castagnino en el marco de la proposición Trueque, curada por María Spinelli.

Claudia del Río entra durante cerca de un mes a su taller y pinta sobre papel de 230 gramos y con óleo y bastante aceite de lino. Las circunstancias de la obra son marcadas por Tulio de Sagastizábal.

Como pintar hoy, es una pregunta que viene haciéndose, periféricamente, y que parecía no tener respuesta, hasta el momento en que alcanza esta situación particular de pintar en el campo del supuesto hospital psiquiátrico. Entonces lo que vemos en la larga pared del museo, desconcierta el prejuicio, un trabajo jugado y jugoso. Enorme intimidad, ese jugo único de

quien se retira de la sociedad.

Cuando las mesas se mueven aunque sea levemente, inquietan.

Aunque no resulten demasiado inestables, la tendencia indica que tomamos una cosa y puesta de tal manera son el soporte que estabiliza la situación.

Esta cosa es un suplemento. Pequeño, de cualquier material, el que este a mano, por lo general suele ser de descarte.

En el sistema diario, existen algunos mini, que acompañan al diario central. Suplementos. La información habitual de los suplementos llega a ingresar al diario central cuando se transforma en un hecho extraordinario o escandaloso.

El Lp vive a base de relleno; el corta-duración a base de precisión.

Busco instituciones de corta duración para que sobrevivan.

Cuando lanzo una piedra al agua, haciendo patos, se producen orlas, surcos, efectos, cuantos más de estos efectos alcance más ganadora seré. Los surcos son de índole de expansión hacia bordes, hasta que alcanzado algún tiempo, nunca sabemos cuánto, la piedra cae en plano profundo, adquiriendo por fin el espacio del tiempo.

“ALTO LAS MANOS”, le dijo la pintura al dibujo...

“ESTO ES UN ASALTO”

Y lo sacó de su camino.

1879.

Aún a riesgo de seguir siendo livianos decimos que el cáncer y el sida han sido las enfermedades una de la modernidad y otra de la posmodernidad, entonces pareciera que el Alzheimer es la enfermedad actual.

Algo de la experiencia de navegar en la web, del zapping de la TV, de los efectos de algunas drogas son similares a la estructura de la lógica de la sintomatología de Alzheimer. Experiencias de vacío, por exceso o saturación o por defecto o ansiedad.

Se parecen bastante la pintura practicada desde la enunciación y acto y navegar a través de hipertextos o ser usuario de experiencias de estas particularidades en Internet.

Por la cantidad de espacios que se van atravesando el tiempo se prolonga de una manera única y fantástica, léase fantástica.

Los espacios aparecen y se borran todo el tiempo, alcanzando cierto estado de trance o distracción genuina.

Uno es quien decide cuando “cortar” la experiencia de la pintura en acto o la experiencia de hipertexto. Aún a sabiendas que se puede continuar, en las experiencia de contorno se toman decisiones todo el tiempo Y las mismas son tomadas bajo un fondo negativo definiendo su contorno, sobre lo que se esta haciendo o construyendo pesa la sombra de lo que no se está haciendo o construyendo (miembro fantasma). ¡Ay!, terminar con miembro fantasma, no. Mejor terminemos con *Varamo*, de César Aira, página 124.

“Si una obra deslumbra por su innovación y abre caminos inexplorados, el mérito no hay que buscarlo en la obra misma si no en su acción transformadora sobre el momento histórico que la engendró. La novedad vuelve nuevas sus causas, las hace nacer retrospectivamente de ella.”

Claudia del Río. Rosario, 27 de julio de 2002.

Bibliografía

AIRA, César. La trompeta de mimbre. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

AIRA, César. La Villa. Buenos Aires: Emecé, 2001.

AIRA, César. Un episodio en la vida del pintor viajero. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

AIRA, César. Varamo. Barcelona: Anagrama, 2002

ARENDR, Hannah. ¿Qué es la política? Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

ARENDR, Hannah. Sobre la revolución. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1992.

BECK, Ulrich. La invención de lo político. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

ENRICI, Aldo. La hermenéutica pragmática. Río Gallegos: Universidad de la Patagonia Austral, 1998.

LADDAGA, Reinaldo. Diferenciación y conexión. Arte y colectividad después del posmodernismo. **ramona**. Revista de artes visuales. Buenos Aires, 2001.

ROSA, Nicolás. La lengua del ausente. Buenos Aires: Biblos, 1989

Publicado por clubdeldibujo. Archivado en General. Sin Comentarios »

5

26/01/07

Esto que sigue lo mandó Mario G. el 22 de marzo de 2004

“Sin duda, a veces se encuentran muchachas. Pues en los museos hay una multitud de muchachas salidas de casas que ya no pueden contenerlas. Se encuentran frente a los tapices y logran olvidar un poco. Siempre han sentido que esto debió ser real alguna vez, una vida tenue que se ha ido apagando lentamente y cuyas expresiones nunca fueron por completo esclarecidas; y recuerdan oscuramente que incluso ellas, durante algún tiempo, creyeron que así sería su vida. Pero enseguida sacan un cuaderno y comienzan a dibujar, no importa qué: una de las flores o un pequeño animal regocijado. No importa qué, ya lo tienen indicado. Y, en realidad, importa muy poco. La cuestión es dibujar, pues para esto han salido un día de sus casas, de un modo bastante violento. Ellas son de buena familia. Pero ahora, cuando levantan los brazos para dibujar, resulta que su vestido no está abrochado en la espalda, o por lo menos no lo está por completo. Hay allí algunos botones que no se han podido abrochar. Pues cuando éste fue hecho, nadie podía imaginar que ellas habrían de irse un día, completamente solas. En las familias hay siempre alguien que abrocha los botones. Pero aquí, Dios mío, ¿quién va a ocuparse de eso en una ciudad tan grande? Habría que tener una amiga, pero las amigas están en la misma situación, y entonces tendrían que terminar por abrocharse los vestidos las unas a las otras. Esto sería ridículo y haría recordar a la familia que no se quiere recordar.

No obstante, es inevitable preguntarse, dibujando, si no habría sido posible quedarse en casa. Si se hubiera podido ser piadosa, resueltamente piadosa, yendo al mismo ritmo que los demás. Pero parece tan aburrido intentar lo común. El camino, no sé cómo, se ha estrechado: las familias ya no pueden ir a Dios. No quedan, pues, más que distintos objetos que pueden repartirse según las necesidades. Pero, por más honradamente que se hiciera, quedaría tan poco para cada uno que daría vergüenza. Y si se engaña a los otros al dividir, entonces surgirían controversias. No, realmente es mejor dibujar, no importa qué. Con el tiempo la semejanza aparecerá por sí misma. Y el arte, cuando se lo adquiere así, paulatinamente, es en verdad algo envidiable.”

Nada hay en el mundo que se pueda imaginar, ni lo más insignificante. Todo se compone de tantos detalles singulares, imposibles de prever... Al imaginar, se pasa sobre ellos y, apurado como uno está, no se nota que faltan. Pero las realidades son lentas e indescritiblemente detalladas (del libro *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke)

Publicado por clubdeldibujo. Archivado en General Sin Comentarios »

6

26/01/07

Trabajo bajo el rigor de dos principios:

- “El dibujo es algo...de lo que uno quiere que sea”. Porque siempre está en otro lugar. Movido.
 - “Cuando sé algo paso a otra cosa”. O sea, cuando conozco mi propio truco, listo. Trabajo concluido.
- Esto me mete en problemas todo el tiempo. Así son las reglas. A veces me protegen. Como medio menor, es el teleteatro de las artes visuales. No busco marca ni en el dibujo ni en nada. Me parece que es lo que más se le parece al acto, es puro acto!!! No conoce del adjetivo, porque el adjetivo es un asesino. El dibujo se parece a llorar de alegría.

Publicado por clubdeldibujo. Archivado en General Sin Comentarios »

7

26/01/07

“La actividad más profunda de todas es la de dibujar....Casi todos los artistas pueden dibujar cuando descubren algo. Pero dibujar a fin de descubrir...ése es un proceso divino, es encontrar el efecto y la causa. La fuerza del color es mínima comparada a la fuerza de la línea, que no existe en la naturaleza, pero que expone y demuestra lo tangible con mayor definición que la propia vista frente al objeto en cuestión. Un gran dibujo es como el mapa de una isla recién descubierta... Todos los grandes dibujos se realizan de memoria. Por eso lleva tanto tiempo aprender. Si el dibujo fuera una mera transcripción, una especie de guión, unos cuantos años bastarían para enseñarlo. Incluso, cuando tienes el modelo delante, pintas de memoria. El modelo sirve de recordatorio. Pero no es un recordatorio de un estereotipo que te sabes de memoria; tampoco de algo que te recuerdas conscientemente. El modelo te recuerda unas experiencias que sólo puedes formular y, por consiguiente, recordar, dibujando...”

John Berger

Hoy dibujé
15 bisontes.
para comer?
porque
me gusta.

Publicado por clubdeldibujo. Archivado en General Sin Comentarios »

61 me gustan los lunes, los martes

26/10/07

Escribo desde Berlín. Vengo de pasar dos horas en el Bauhaus Archive. Acá, soy una maestra. Quiero serlo.

32

Tengo la impresión que cada quién se levanta cada mañana y se pregunta

- Es esto lo que quiero hacer?
- Es esto lo que quiero tener?
- Es ésta la manera en que quiero vivir?

Mañana Harm² me dará en la mano una página A4 doblada en 3 partes. Dice:

**After archives starts the future.
By Oranges & Milccans**

Me gusta que me den problemas. Ese es mi trabajo. Estoy entrando en una crisis, la de siempre, se reactualiza. O más bien olvido que la tengo. Acerca de: qué es lo enseñable. la materia enseñable, cual es el corpus.³ Si es que hubiera algo tangiblemente enseñable.

Salí de mi casa hacia Mojácar con dos libros. Uno de ellos *Espectáculos de realidad*, de Reinaldo Laddaga (Beatriz Viterbo Editora). Justo el tono que buscaba, y la información que precipita mis intuiciones, que da cuenta de mis performances que no lo son o que sí.

Señalo: Mario Bellatin creó una Escuela Dinámica de Escritores. “El aula vacía”, particularmente vacía.

Y la otra: proviene de las piezas de teatro, las *Lehrstück* de Bertold Brecht, traducidas en general como “Piezas Didácticas”. El punto es como traduce R. Laddaga, en su libro *Estética de la emergencia*⁴, llamándolas “**Piezas de aprendizaje**”. El autor dice que en su desarrollo más que venir a enseñar vienen a ser dispositivos para organizar cierto tipo de aprendizaje (no puedo usar palabras textuales ya que no tengo acá, copia del e-mail que me mandara R.L. cuando le pregunto si es suya la traducción.)

Algo de este vacío, de esta escena, algo de esta circunstancia, viene a producirse los lunes y los martes, en El Teatro (Entre Ríos 758). El Teatro es la clase de pintura, de dibujo. En las funciones algo de esto espero venga, viene a suceder, está sucediendo.

Porque la clase es una representación situada en el vacío, en el declive, en la retirada.

²> Harm Lux, nació en Holanda y realizó sus estudios de curaduría en la Hogeschool Westbrabant, Breda, Holanda. Vive entre Berlín.
³> Enseño en la Escuela de Bellas Artes de la UNR, Argentina.

Nuestro equipo de trabajo es importantísimo, porque somos disfuncionales. Ellos son: Mabel Burel, Cecilia Font, David Nahon, Caren Hulten, Josefina Guijón, Claudia Avila. Antes, por mucho tiempo Javier Carricajo.

⁴> *Estética de la emergencia*, de Adriana Hidalgo Editora (Colección los Sentidos). Lo cierto es que los libros de R.L. son para mí una suerte de **Libros de Autoayuda**.

33

La condición del espacio pareciera ser el vacío.
Y debería aclarar que la pieza de aprendizaje primera (didáctica conmigo misma) **es aquella que ejecuto conmigo misma.**

Algo de ese líquido drena a las clases. Y se introduce la idea de escena, es la escena que se abre: **un globo de cómic.** Y es lo que acabamos de hacer en el desayuno, con mi amigo, escritor italiano⁵ sentado pegado a mí. Y quien anuncia que la burbuja se había abierto. Es justo el escritor alemán⁶, sentado frente a nosotros.
Abrir escenas. El trasvasamiento de la mudanza de los espacios, es una cierta pieza de aprendizaje.

Esas escenas que uno bien conoce en las “**infancias intensas**”, “**infancias distraídas**”, cuales fuere, las felices, las comunitarias, las locas, las suaves, las desgraciadas, las de cotolengo, las de orfanato, las de abolengo. Las infancias intensas parece que son aquellas donde la escolarización ha comenzado tardíamente.
Esa sustancia. Ese concentrado adquirido en la economía de la infancia, drena hasta la clase, a la función. Y cae amorosamente, reactivamente, cooperativamente, criminalmente. Qué podrá ser el arte, qué podría ser el arte, quién podría ser el arte.
La pregunta la formulo pero pido no ser contestada, por lo menos en nuestro teatro, cada lunes cada martes, cuando las funciones se abren.
Es piso, techo, a veces pared, otra carpa.
Las clases son una práctica para estar en contra, a favor, con , ante, desde...
En la clase mostramos:

Casos de la vida de la pintura.
Casos de la vida del dibujo.
Casos de procesos.
Casos de espectáculos de realidad⁷

Publicado por clubdeldibujo. Archivado en General *Sin Comentarios* »

Claudia del Río, Barcelona, 29 de octubre de 2007. Edición particular de Novela On Dibujo para **ramona**
<<http://clubdeldibujo.wordpress.com/>>

5> Giuliano Capecelatro, escritor de novelas y periodista cultural. Vive en Roma, Italia.
6> Christian Hüssel, escritor de piezas de teatro y de radio-teatro. Vive en Leipzig, Alemania.

7> Pido prestado el título del libro antes mencionado. Y dentro de estos casos aquellos que tengo la impresión parecen encuadrarse perfectamente son los que llamamos **Favoritos**.
Cada lunes un estudiante presenta,

algo, alguien, cosa, objeto, animal, arte, cocina, lo que fuere, abriendo otro globo-función de naturalezas bien diferentes.

En lo que refiere al arte, money has not much to say

Leopoldo Estol¹: Esta entrevista es sobre docencia. Es un especial para **ramona**. Cuando me invitaron a entrevistarte me super entusiasmé porque, si tengo que ser sincero, creo que de todo lo que vos haces en el mundo, lo que yo más admiro es ese aspecto tuyo pero no me quiero poner ansioso y empecemos por tus maestros. La primera pregunta entonces sería: ¿Quiénes fueron tus primeros maestros? ¿Cómo llegaste a ellos? ¿Qué te pasó con ellos?

Guillermo Kuitca²: Mi primera maestra, en lo que hace a pintura, fue Ahuva Szlimowicz. Con ella trabajé desde los nueve hasta los dieciocho años. Previamente, cuando tenía seis años, había ido al taller de pintura de la Sociedad Hebrea Argentina de la que mi papá era socio. En ese taller se leían cuentos

y a partir de ahí los chicos tenían que pintar. A mí eso no me salía muy bien, entonces me derivaron a algo que estaba de moda por esa época en Buenos Aires: talleres de libre expresión. Lugares donde te daban cosas para pintar pero no tenías la guía ni de un cuento ni de un tema sino que hacías lo que querías. Ahí tuve un florecimiento. Pinté mucho, hice cuadros grandes. De todas formas, ya pintaba desde el jardín. Me sentía muy cómodo con los materiales. En general las cosas que hacen los chicos son como algo compensatorio. Es decir, si no me sentía muy seguro jugando a la pelota y sí pintando, es lógico que pintar me gustara, teniendo o no talento. Pero al mismo tiempo, dudo de eso... Es decir, quizás si tenía talento (risas). Mis padres para esa altura, mis seis-siete años, ya sabían que yo iba a terminar

1> **Leopoldo Estol** nació en Buenos Aires en 1981. Cursó estudios de Historia del Arte (UBA), y pasó por los talleres de Martín Kovensky, Pablo Siquier y Jorge Macchi. Entre el 2003 y el 2005 formó parte del Programa de Talleres Kuitca / CCRojas. En el 2003 presentó Ventana, una instalación en un piso 11. Participó de *Tempranos intereses personales* una muestra curada por Sonia Becce en mayo del 2004. En el 2005 inició la temporada de la galería Ruth Benzacar con “Parque”. Fue seleccionado en el Premio Petrobras por su trabajo *El envlo de poxipics a la Rural* que se exhibió en arteBA 2005. Curó *Rápido y furioso* un ciclo de tres muestras en la galería Alberto Sendros. En noviembre del 2005 realizó una muestra en colaboración con Diego Bianchi, en Belleza y Felicidad: “Escuelita Thomas Hirschhorn”.

2> **Guillermo Kuitca** nació en Buenos Aires en 1961. Comenzó a exhibir su obra a los 13 años, en una muestra individual en la Galería Lirolay de Buenos Aires. A partir de entonces, ha realizado más de cincuenta exposiciones individuales en museos y galerías, entre las que se destacan las realizadas en The Museum of Modern Art (MoMA) (Nueva York, 1991), IVAM (Valencia, 1993), Whitechapel Art Gallery (Londres, 1995), Centro de Arte Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1999) y Fondation Cartier pour l'art contemporain (París, 2000). Su participación en muestras colectivas incluye la Bial de San Pablo (ediciones 1985, 1989, 1998), Documenta IX (Kassel, 1992) y Carnegie International (Pittsburg, 1995). Su obra es parte de colecciones públicas y privadas del mundo entero, incluyendo alrededor de treinta museos entre los que figuran el MoMA y

The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, The Art Institute of Chicago, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, el IVAM de Valencia, la Fondation Cartier pour l'art contemporain de París, el Stedelijk Museum de Amsterdam, el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, D. C., la National Gallery of Victoria de Melbourne, el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, el Musée d'Art Moderne Grand Duc Jean de Luxemburgo y Malba. Este año representó al país en la 52a. Bial de Venecia, con sus obras instaladas en el antiguo Ateneo Veneto de esa exposición.

yendo de un taller a otro. En un momento el trabajo en el taller de expresión se transformó en algo un poco vano. Veía muestras y supongo que lo que en realidad quería, sin tener noción de lo que eso significaba, era aprender a dibujar cosas más representativas, figuras. De todos modos, las imágenes que había en mi casa o alrededor de mi familia eran más bien abstractas y modernistas: Kandinsky, Klee, Miró, Matisse. Imágenes que si las querés copiar son más fáciles. Eso no significa que queden bien. En esa época también se hacía mucha terapia de grupo y mi tía Berta tenía como compañera de terapia a la señora Ahuva Szlimowicz que era pintora. Mi tía me la recomendó. Recuerdo que fui con mi mamá a una entrevista con Ahuva, en la calle Paso, en Once. Era una mujer muy bella. Ese mismo día, Ahuva me dijo que me quedara y empezamos a trabajar. Esa fue mi primera clase, en la que cortamos papeles. Siempre había creído que iba a tener una formación de un tipo pero desde el primer día me di cuenta que iba a ser de otro. Es decir, mi formación fue siempre desde un cierto tipo de abstracción, desde una especie de análisis formal de la obra, casi permanentemente. Uno de los términos en los cuales Ahuva trabajaba conmigo, siendo yo muy chiquito, era en el observar la obra en términos compositivos, realzar las formas, la relación entre los espacios, etc. Supongo que eso se fue haciendo más complejo a medida que yo iba creciendo. Tenía nueve años. Seguramente en ese entonces podía hacer mucho pero no podía absorber tanto.

LE: Supongo que es un método al que no mucha gente es expuesta a los nueve años.

GK: Fue extraño pero me gustaba. La pasábamos muy bien.

LE: ¿Te acordás de las primeras cosas que hacías?

GK: ¡Sí, todavía las tengo! El primer cuadro que pinté fue al óleo y es un espanto (risas).

Es una “espatulada” de cosas. Está en algún lado. Probablemente en la casa de mis padres. Trabajaba mucho con la espátula. Una vez me acuerdo de haber hecho una especie de círculo...

LE: ¿Ahuva tenía otros chicos como alumnos?

GK: No, no tenía.

LE: ¿Al principio sólo estaban ella y vos?

GK: Así es, durante muchos años. Después ella puso su taller y me incorporó.

LE: ¿Esa modalidad cuánto tiempo duró?

GK: Muchos años. Iba los jueves y después pintaba bastante en casa.

LE: Es raro que a esa edad hayas tomado la pintura con tanta decisión.

GK: Sí, es raro. Trabajaba y pintaba mucho. Fue a los trece años que hice mi primera muestra. Después, más adelante y como cualquier adolescente, empecé a tener una rebeldía muy marcada y no solamente hacia mis padres sino también hacia Ahuva. Pero ella era una mujer muy inteligente. Tenía ganas de estudiar con un profesor. Creo que quería un tipo de realismo para el cual no tenía ningún instrumento. No sé de qué modo, pero Ahuva se enteró lo yo estaba buscando. Me dijo que apoyaba el hecho de que yo estudiara con otra persona pero que le gustaría recomendarme a alguien. Así, me recomendó a Víctor Chab que había sido su maestro. Lo acepté a regañadientes. Me reuní con Víctor y me pareció que era otro su modo de trabajar, distinto. Decidí entonces que con uno iba a dibujar y con otro a pintar. Con uno iba a trabajar con lápiz sobre papel y con otro sobre tela. Estuve dos o tres años con Víctor. En realidad eso no es mucho tiempo, aunque suene así. No tengo la sensación de haber aprendido

algo en particular en su taller pero la experiencia fue buena y conocí gente que fue importante en mi vida. Seguí con Ahuva hasta que terminé el colegio y decidí que quería continuar con mi formación. Pero para ese entonces se había descartado que fuera al Bellas Artes. Ese era el único tema conflictivo para mis padres. Ahuva era muy anti-Bellas Artes aunque era egresada de ahí. Esa posibilidad nunca estuvo considerada. Finalmente, no hubo ninguna formación académica posterior.

LE: ¿Dejaste de ir al taller de Ahuva?

GK: Sí. El año siguiente empecé a dar clases. A los diecinueve años tuve mi primer taller, mis primeros alumnos. Fue casi una solución por *default*. No tenía ninguna expectativa. No estaba muy claro de qué iba a vivir pero sabía que no iba a hacer la escuela de Bellas Artes. Tenía muy internalizado el modelo de los artistas que hacían sus obras pero que simultáneamente daban clases para ganar plata. Fue una estructura que no cuestioné. Empecé a dar clases porque me gustaba y al mismo tiempo porque ese se transformó en mi trabajo.

LE: ¿La mayoría de la gente que iba al taller era más grande que vos?

GK: Sí, más grande por veinte años (risas).

LE: ¿Era un poco intimidante para ambos?

GK: Sí, es cierto pero por algún motivo yo había adquirido mucha confianza. Habían pasado varios años. Estaba habituado y me eran familiares ciertas cosas. Después me di cuenta del lugar en el que estaba parado. Sin embargo, conocía esa isla donde me encontraba.

LE: Si algo había entre ustedes (tus alumnos y vos, Ahuva y vos) era confianza, ¿no?

GK: Exactamente.

LE: Como si aquello que iba a pasar en ese lugar dependiera de la confianza de ambos. Me parece que cuando Ahuva te dijo que quería recomendarte un profesor, te estaba diciendo algo así como “¿Qué estás por hacer?”. Esto es algo que hacemos entre los dos”. Está bien que pudiera guiarte inclusive en la elección de otro taller

GK: Yo uso siempre la palabra confianza como estructura básica para trabajar con otro artista. De hecho, cuando comenzaron las becas, siempre puse el acento en la confianza. Puede ser entonces que haya tenido que ver con eso. Creo, como te dije, que estaba parado en una isleta que conocía bien y de la que podía dar cuenta pero recién ahí comencé a darme cuenta del abismo que me separaba del resto. Supongo que todos en algún momento nos damos cuenta que formamos parte de un mundo mucho más grande, complejo e inabarcable. Nuestras limitaciones aparecen en ese momento. No es la limitación del artista frente a la tela. Lo que yo hacía lo hacía bien. Era una porquería pero lo hacía bien (risas).

Me da la impresión de que cuando dejé el taller de Ahuva empecé a conocer más el mundo del arte, el mundo de otros artistas y situaciones contemporáneas a esa época. No tenía cómo hacerle frente a eso. No tenía herramientas. Pude, sin embargo, establecer contactos rápidos con todo eso así que calculo que en algo habrá contribuido el hecho de haber trabajado con tanta abstracción junto a Ahuva. Estoy pensando en la relación con la obra. Si bien eso que hacía en el taller no se relacionaba con nada del mundo del arte contemporáneo, no se relaciona siquiera con el mundo, de algún modo el hecho de haber sido algo tan autista, le daba cierta contemporaneidad. Por lo menos era un objeto ajeno. Esto sucedió alrededor de mis dieciséis años. Ocurrió al mismo tiempo en que me hice un lector bastante ávido, vi mucho cine, me enteré de más cosas. De algún modo mi formación empezó a ser el mundo de los demás, lo

que ves, lo que lees, lo que conocés.

LE: En el primer taller, ¿cuáles fueron los primeros problemas o desafíos? De repente pasaste de tener un vínculo de alumno con Ahuva a tener vínculos con varias personas al mismo tiempo y ser vos el referente.

GK: El primer dilema fue “¿qué hago con todo esto?”. Así, mi primer taller fue como una respuesta a mi propia formación. Yo sentía que esta había sido muy deficiente porque no me había enterado que existía el arte fuera del taller. Entonces, el primer dilema fue ¿qué tengo yo para ofrecer que sea mejor? ¿cómo enmiendo este problema? Había un montón de cosas que de algún modo estaban muy condicionadas por mi edad. Cuando tenés diecinueve años no te importan esas cosas y culpás al resto de lo que te pasa. Mi primer desafío fue ofrecer un modelo alternativo al modelo que yo había tenido. Entonces empecé a trabajar con la obra de los demás desde un punto de vista no tan exclusivamente formal pero con ciertas torpezas, obviamente. En ese momento me interesaba el arte conceptual pero si una señora venía a estudiar pintura (básicamente ese era el tipo de alumnos que tenía: gente que quería tener una hora a la semana para expresarse) no le podía contar acerca de las implicaciones morales que podía tener una línea. Es decir, había un cierto desajuste entre mis pretensiones como docente y el material con el que tenía que trabajar. Con el tiempo se corrigió. Es decir, a los dos o tres años de haber comenzado a dar clases empecé a trabajar con alumnos que tenían mayor compromiso con el arte y me daban una devolución más compleja de lo que hacían y de lo que yo les podía sugerir que hicieran. Ese fue mi primer dilema y el más difícil. Sabía que quería enseñar de otra forma pero no tenía muchos modelos. A los dieciséis años ya había sentido alguna de las fallas posibles de la formación que estaba teniendo y como me interesaba el teatro tome un curso en dirección teatral con Jaime Kogan, en el Teatro Payró. Eso fue algo prima-

rio, básico. Incorporé conceptos de la dirección teatral y del análisis de textos a las obras de arte. Amplié así un poco más el espectro de las posibilidades de lo que se podía ver en una obra.

LE: ¿El taller cuánto tiempo duró?

GK: Desde el '78 hasta el '83-'84 que deje de dar clases.

LE: ¿Qué paso?

GK: Había pasado de trabajar con gente en la que no tenía tanto interés a trabajar con personas muy interesantes: Martín Rejtman, Diego Melero, Martín Reyna, José Garófalo, Santiago Espinosa... Son todos alumnos de cuando yo tenía veinte años, pero que en este caso eran de mi generación o un poquito más jóvenes con lo cual se había roto esa cosa de estar trabajando con gente más grande. Paralelamente, en el '82, mi obra hizo una crisis muy grande. Hasta ese entonces, no la pegaba con nada y en el '82 eso cambió. Empecé a pintar como si hubiera sido la primera vez que hacía una obra. En el '83-'84 me di cuenta que no podía hacer las dos cosas. Mi obra se había vuelto más demandante. Mi obsesión por la propia obra empezaba a tapar lo otro. En el '84 hice mi primera muestra comercial. Esto coincidió con que ya era hora de dejar al grupo de alumnos con el que venía trabajando. Así, en el '83 dejé de dar clases. Sin embargo, creo que en esos últimos años, creció bastante la calidad del trabajo entre nosotros. Algo empezó a pasar. Comencé a darme cuenta que era más rica la comunicación.

LE: ¿Desde ese momento a la primera beca, cuánto tiempo hay?

GK: Pasaron aproximadamente diez años durante los cuales me concentré en mi trabajo. Años de muchísimo trabajo. Una vida muy intensa, muy llena de cambios y de cosas. Tuve la primera invitación a hacer un

studio visit en universidades. Hice uno de esas primeras visitas en la Universidad de Carolina del Norte. Me encantó. Me di cuenta que, para mí, trabajar con los artistas era como volver a vivir. Era algo que hacía porque lo llevaba adentro. Fue como reencontrarme con algo genuino en mí y que por mucho tiempo había postergado. En realidad, esa universidad me había invitado por un período de seis meses pero en ese entonces me pareció que no tenía mucho sentido. Si en realidad me iba a dedicar a hacer esto, que sentía como mi verdadera vocación y para lo cual no necesitaba obtener ninguna ganancia, si lo hacía lo podía hacer en Buenos Aires. Al mismo tiempo, me parecía que mi obra se iba a alejar cada vez más de Buenos Aires. Era muy incipiente pero todo parecía indicar que no iba a volver a exponer en Argentina pronto y la beca era de algún modo una forma de tener un pie acá. Durante el año '90 hubo una serie de acercamientos a las escuelas de bellas artes porque pensé que de algún modo podía llegar a ser bueno trabajar con un grupo de artistas que estuvieran contenidos en un marco institucional. Pero a Bellas Artes no le interesó.

LE: ¿Era la Pueyrredón en ese momento?

GK: Sí. Esa fue la primera vez que puse un pie en la Pueyrredón. En esa época, Antorchas estaba empezando a funcionar. Tenía mucha actividad. Presenté entonces el proyecto. No coincidía con nada pero lo formateamos de manera tal que Antorchas pudieran solventarlo con poca plata y yo me hice un poco cargo de las cuestiones que tenían que ver con los mantenimientos extra y por supuesto sin cobrar por mi trabajo. Así fue como empezó la primera beca.

LE: ¿En qué lugar era?

GK: Eso fue casi en La Boca, en Barracas. En la calle Quinquela Martín. Era un depósito textil, me parece. Dos plantas libres, donde se hicieron como unos boxes. Muy

chicos. Algunos un poquito más grandes. Lo curioso es que esa primera beca, casi sin darme cuenta, estuvo dirigida a pintores. No tenía esa idea pero de algún modo quedó directamente relacionada con pintores. La convocatoria fue muy buena. Llegaron más de doscientas aplicaciones. Hubo un jurado. No hubo problemas con la selección. A diferencia de otras ediciones de la beca, esta vez fue más fácil la elección ya que, los dieciséis artistas participantes eran los que realmente valían la pena.

LE: Las primeras dinámicas de trabajo, ¿Cómo fueron? ¿Eran todos pintores? ¿Había contaminación de influencia?

GK: Hubo algunas. Es gracioso pero las contaminaciones generalmente se dieron más entre artistas que trabajaban como compañeros que entre ellos y yo. Siempre se arman como pequeños bandos (risas). Gachi y Fabián Burgos por ejemplo. Gachi, Magdalena Jitrik, Londaibere, Burgos y Elizabeth Sánchez tenían una estética más común. Por otro lado, Bazan, Trigo, Daniel García, Mauro Machado y Tulio de Sagastizábal tenían otra estética. Algunas de estas personas empezaban ya a pertenecer a aquello que estaba gestándose dentro del C.C. Rojas, otros no.

LE: ¿Se armaban discusiones?

GK: En torno a eso no. O a lo mejor se armaban entre ellos sin que yo participara. Había discusiones en torno a otros temas. Había artistas como Manuel Eznoz o Agustín Inchausti que tenían como un mundo aparte. Ahora todos tienen un perfil muy marcado pero no era así en ese momento. Fue una muy linda experiencia. Hubo bastante amistad entre ellos. Todos pensando que estábamos formando parte de algo que no sabíamos muy bien qué era. Yo tampoco tenía mucha idea. Lo hacía con mucha vocación, muchas ganas. La dinámica de las becas por supuesto que fue cambiando como tam-

bién el modo de aproximación, la amistad, el modo en que me acercaba al artista, etc., pero eso de que alguien mostraba la obra y yo me quedaba charlando se mantuvo siempre. Esa beca duró bastante tiempo. Fue un período total de tres años, si bien el último no estuve trabajando con ellos.

LE: ¿El cambio en la segunda edición tuvo que ver con tu trabajo?

GK: El corte se dio porque se había pautado así. Siempre eran alrededor de dieciocho meses. Excepto la que hice con PROA donde por cuestiones del lugar no se podía seguir trabajando. El resto de las becas se extendieron a dos años. El primer impulso fue trabajar con pintores pero después fueron abiertas. Si bien había un componente pictórico, también se incluyeron otras áreas como fotografía, video, objetos, etc. Trabajos menos enfocados hacia lo pictórico.

LE: ¿La manera en la que te fuiste relacionando con los trabajos fue cambiando?

GK: Empecé a darme cuenta que mi vinculación con la fotografía era muy buena. Era algo que había estado muy dormido. Me acerqué con timidez a los fotógrafos y la fotografía. Con la escultura y los objetos me sentía muy cómodo pero la fotografía surgió como el desafío nuevo y super interesante. El acercamiento siempre cambió porque siempre cambiaron los artistas. En ese sentido el cambio es una constante porque son todos artistas distintos y mi acercamiento no es igual. No tengo una versatilidad tan grande pero sí lo suficiente como para trabajar de distintos modos y para adaptarme a lo que el artista me propone. A la obra o a la persona. Aunque a veces te ves tentado de ignorar algunas cosas. A veces el artista es más interesante que la obra o al revés. Había gente con la que el diálogo era sobre cosas sobreentendidas y en otras oportunidades con personas con las que no tenía códigos ni palabras en común.

LE: Se construye un vínculo.

GK: Exactamente. Lo que decías de la confianza para mí fue fundamental. Era uno de los puntos que podía llegar a ser cuestionado desde afuera, con signos de pregunta. El por qué de esta estructura que se mantenía cerrada. ¿Por qué era yo, trabajando con esos artistas y no un grupo de artistas trabajando con otros artistas? Generalmente me sentía un poco intimidado por ese cuestionamiento. Con el tiempo aprendí a darme cuenta que esa especie de debilidad era la fuerza del programa. Era una construcción basada en la confianza y sin eso no se podía hacer nada. Había empezado a tomar un carácter un poco más visible pero de modo muy particular. Creo que en la última beca fue donde con mayor fuerza apareció todo eso. En realidad, hay una beca de puertas para adentro y otra de puertas para afuera de la cual no me hago cargo. Son muy diferentes. Yo trato siempre de ocuparme del hacia adentro.

LE: Es extraño. Funciona como una caja negra. Hay personas con ciertas estéticas, artistas que están trabajando juntos en un espacio determinado bajo tu consejo. La gente se pregunta de qué hablarán para que estos trabajos crezcan tanto en tan poco tiempo. Algo interesante de ver es cómo, durante la beca, las formas de los artistas fueron mutando desde su forma inicial a otras muy distintas cuando salieron. A mí eso me fascina.

GK: En la mayoría de los casos puede haber sido así aunque hubo artistas que no cambiaron demasiado. La elección era clave, sobre todo en las últimas ediciones. Empecé a tener entrevistas previas. Eso fue fundamental. Si bien es cierto que en la situación de entrevista estamos nerviosos todos y que es difícil ya que uno piensa “No fui yo” o “No dije lo que pensaba” o “Dije lo que pensaba pero no pienso eso”. Aun así, el hecho de saber que iba a poder comunicarme fue fundamental y no hubo grandes fallas en eso.

En general, es un proyecto que no tiene agujeros en la estructura. Tiene los agujeros que llevamos con nosotros pero no en la estructura. Es raro no lograr comunicación. Algunas son más intensas que otras. Inclusive, hubo muy pocas deserciones teniendo en cuenta la cantidad de gente que participaba. Me parece que la beca se fue desarrollando. Excepto por la que se hizo en PROA en la que hubo algunos problemas por el lugar.

LE: ¿El lugar era chico?

GK: Era chico para la cantidad de artistas. Era un poco caótico. Fue el grupo con el que trabajé menos tiempo, si bien con casi todos pude entablar una relación muy buena: Fernanda Laguna, Alejandra Seeber, Dino Bruzzone, Karina Peisajovich, Cecilia Biagini, Jane Brodie, y muchos otros

LE: Una cosa que me llama la atención es que haya un espacio físico determinado y vos después lo dividas.

GK: (risas) En PROA no estaba dividido. No sé si lo llegaste a conocer. Era el predio de PROA sin ser PROA. Lo que hoy es el piso de arriba pero con otra configuración. Los artistas tenían como un rincón dentro de un cuarto más grande. Teníamos una sala de reuniones triangular muy incómoda y se sentaban todos de costado. Siempre se veía todo de costado. Me acuerdo cuando le dije a Fernanda Laguna que era hora de que escucháramos sus poemas y para mí fue una revelación. Fue un momento histórico. Me di cuenta que estaba en presencia de alguien especial, con un talento particular. Fernanda hacía una pintura un poco kitsch, cosas pop y muy lindas, parecidas a lo que hizo durante mucho tiempo.

LE: Lo que me gustó de la división de espacios de la última beca era que los talleres se consideraban como un espacio más introspectivo de trabajo y la sala de reuniones (o el patio) como un espacio versátil que

durante la semana podía ser apropiado por cualquier persona para su proyecto o cruces más casuales entre los que decidieran usar el mismo espacio al mismo tiempo

GK: En cuestión espacial, la última beca está sin duda a años luz del resto. Fue el mejor espacio que tuvimos. Si bien en el Borges el espacio estaba mejor, la complejidad de las obras que se hacían también era mayor, Dino, Marina de Caro, Van Asperen, entre otros necesitaban espacios de mayor complejidad para exponer. Si bien probablemente con la última beca la selección fue la más compleja y difícil, la beca que organizamos en el Borges tuvo mucha promoción y la convocatoria fue de casi setecientas personas. Ahí empecé a soñar con la idea de que viniera gente de otros países. Desde el principio vino gente desde otras ciudades de Argentina, más allá de Buenos Aires. Eso se mantuvo siempre. Vino gente de Rosario y de Mar del Plata, Bahía Blanca, ya desde la primera beca.

LE: ¿La dinámica de la tercera beca tenía alguna particularidad? ¿La sala de reuniones era un poco más cómoda?

GK: Sí... ¡aunque tenía esa columna horrible en el medio! Se había instaurado la idea de “rotar”. Había varios frentes, íbamos rotando la mirada hacia tres lados, porque uno tenía ventanas, y casi no se usaba. El espacio era mucho mejor, estaba bien ubicado. Había buenos artistas. Creo que las dinámicas no cambiaron mucho, en general. El modo siempre fue parecido. Quizás lo que empecé a pasar fue que yo hacía entrevistas puntuales, un poco más largas. Mi compromiso en la última beca se duplicó, pase mucho más tiempo, muchas más horas con cada artista. Mi entrega fue enorme siempre pero tengo la sensación de que en esta última vuelta lo hacía todavía con más intensidad. Me parecía igual que el grupo era tremendamente exigente, eso se sentía. Con muy buena onda pero con mucha exigencia.

LE: Y es difícil reproducir la dinámica de las reuniones por eso la beca parece una caja negra desde afuera. Lo que hacés es algo así como una especie de máquina de interpretar que empieza muy intuitivamente sobre algunas señales pero sin saber a dónde vas a llegar. Algo que por momentos se acerca más al psicoanálisis en la búsqueda de pistas, otras veces a la crítica de arte construyendo con palabras algo que siga las obras y las estimule y desafíe

GK: Por momentos se acerca al derecho (risas).

LE: Es extraña, esa sensación de mucha velocidad y mareo. Así te queda la cabeza después de la reunión. Quizás es una experiencia en sí misma difícil de describir como un choque de autos (risas)

GK: Pero lo estás describiendo de forma similar a lo que es. Tratar de trabajar con señales y sin guión.

LE: Cuando empezás a hablar no sabés hacia dónde vas

GK: No tengo la menor idea.

LE: Tu material es lo que hay en la sala, y las ideas...

GK: Sí, las obras, ideas, a veces una palabra. A veces empezás con una pregunta. A veces llegás a un lugar, otras no.

LE: Eso también me parece fascinante. La contradicción como método de análisis. Algo así como "Guillermo me está llevando hacia un lugar pero ya no", te desdecís y ya no es un lugar o una idea sino un recorrido. Hubo algunos encuentros del tipo "vamos a pasear" que estaban buenos por todas las asociaciones mentales que hacías o quizás sea eso, esa gimnasia interpretativa es suficiente como para darle estímulo al artista, para movilizarlo.

GK: Mi sensación era que lo que estaba sucediendo era en tiempo real ciento por ciento. Lo que yo hacía era un trabajo mental con bastante poco filtro. A veces existe el filtro por cuestiones de protección, quiero darle apoyo al artista, pero no en cuanto a la obra. Todo sucedía en tiempo real.

LE: Mucho vértigo.

GK: Estuve dos años en los que llegaba el viernes y estaba dos días encerrado Sin hablar con nadie, sin saber nada. Para mí fueron los mejores años de mi vida, no los cambiaría por nada en el mundo pero a veces pienso que el esfuerzo mental fue completamente fuera de mis posibilidades. Lo hice, pero en algún punto hubo algo que se me fue de las manos.

LE: Sí, recuerdo que a veces después de la reunión, tenías cinco encuentros personales.

GK: No sé cómo será en el futuro pero tuvo consecuencias en el modo en que afectó mi vida social, mi vida con mi obra. Recién volví a tratar con mi trabajo mucho tiempo después. Seguramente, para mí debe haber sido una experiencia tan enriquecedora que no lo puedo negar. Creo que recién ahora lo puedo compartir con vos. Siempre tuve la idea, hasta ese momento y probablemente hasta pasada la beca, de que esto yo lo hacía para ayudar a muchos. Sabía que daba pero que recibía. Nunca había tenido en mi cabeza la idea de que podía generar algún tipo de esfuerzo para el que podía o no estar preparado. Un esfuerzo mental, de stress, con artistas muy exigentes, muy particulares, muy preparados. Muchos. Esas cosas que hacés sin medir ningún tipo de consecuencia. Creo que igual, como te decía, es el único modo de hacerlo, al menos en esa época y en esa circunstancia. Supongo que está bien que haya sido así pero me quedó un poco esa sensación de que no era algo que yo atravesara sin que me modificara completamente. Es cierto

que las obras me modificaban. Con el tiempo descubrí que había gestos de artistas que se colaron en mis obras.

LE: ¿Te acordás de alguno?

GK: Sí, me acuerdo. Se colaron personas y gestos pictóricos. Gestos de Alejandra Seeber, estructuras de Mónica Van Asperen. De la última, algunos rasgos de Débora Pruden. Había una porosidad que no venía en el clásico sentido de yo influenciando a otros artistas sino en sentido inverso. Esos son los que yo puedo reconocer. En mí, no estaba el ánimo de incorporar cosas sino que eso sucedía eventualmente. Lo que me llamó la atención el último año es que empecé a darme cuenta de que un montón de situaciones personales por las que estaba pasando tenían que ver con el desgaste que había tenido en años anteriores. El desgaste mental. Algo así como que al mismo tiempo de ser un generador de energías enorme había sido una especie de aplanadora. Cuando terminé la beca, pensaba "¿Qué hice, en qué se transformó mi vida?" Por otro lado, creo que si tuviera una entrega para con mi obra como la que tuve ahí, mi obra estaría a años luz de lo que está. Uno no mide las consecuencias de lo que hace y en ese sentido mi trabajo con los artistas fue completamente creativo.

LE: Una de las cosas más profundas de lo que hacés es eso, algunos artistas se cueplan en el cuerpo de tu trabajo al igual que tu palabra y forma de pensar deja una marca en nosotros. De la mayoría de las cosas que suceden, tanto en el trabajo de los que participamos en la beca, como del tuyo, emergen pocas señales de lo que han sido esas charlas. Cuando hacés una obra, el diálogo está puesto en función de una persona que no conocés, muy diferente de cuando establecés diálogos con otros artistas. Me parece que hay una manera de capitalizar la energía en la conversación que la veo como ideal. Es como decir: "Tenemos el arte en

común y en arte entra absolutamente todo, vamos a discutir sobre arte" y en ese momento somos nosotros dos. Me parece que las obras dejan poco de esa velocidad, a veces son como imanes que señalan buenos conversadores, grandes pensadores.

GK: Son cosas. En un sentido en comercio, pero no por el valor comercial sino porque es un objeto tasable dentro del concierto del resto de las cosas.

LE: Todos estos objetos son parte de tu experiencia en el mundo. Tienen su tremenda importancia.

GK: Y al mismo tiempo no lo son.

LE: Si. Además no puedo dejar de pensar que las obras te señalan como diciendo "Conozcan a Guillermo, tengan una charla con él". En ese sentido, creo que hay algo de la experiencia de compartir el arte que se da en los encuentros, en las discusiones que es maravilloso: vos me querés llevar para allá y yo creo que mi trabajo va para otro lado.... Ahí es donde ocurre todo plenamente.

GK: Por eso me da la sensación de que la beca es algo cargadamente personal donde el diálogo y el trabajo diario son el corazón del asunto. No se puede hablar de un montón de cosas con gente que no conocés. Pero ese primer diálogo no tiene la misma fuerza que un diálogo que construís a través de los años. Durante el tiempo que duró la beca tenía siempre la cabeza totalmente tomada por las obras. No tenía un cuadernito, no había ningún guión. Excepto en una época en la que anotaba las cosas que me acordaba o anotaba palabras, como ayuda memoria, cuando veía las obras. De algún modo, todo sucedía mientras estaba hablando con alguien.

LE: Algo performático. La energía de ese momento. Por eso me parece que es tan difícil de describir ese intercambio. Se po-

drían hacer conjeturas de temas pero es todo muy improvisado.

GK: Completamente improvisado. Eso es bueno. Yo soy un improvisado. En ese sentido, la beca tiene una mítica externa que no se conlleva mucho con esto. Son dos imágenes que no tienen nada que ver.

LE: El problema de la mítica es que cuando se piensa en un mito no se piensa en confianza. Si la clave de la beca es construir cosas a partir de un vínculo en el que nos relajamos y empezamos a pensar sobre formas, el mito es la cosa que más lejos queda.

GK: Por eso, me parece que parte de la gracia de eso es que existe una leve sensación de cofradía, en el sentido de que esto que pasa acá, es algo no transferible, no contable. Es algo que eventualmente queda entre nosotros: entre dos o los que hayamos sido. Esa sensación de no tener que dar cuenta más allá de eso. No hay más allá de eso. Es muy importante. A veces, inclusive, las obras no daban cuenta de ese diálogo. Las obras no se confeccionaban. Las sorpresas nos las llevamos todos todo el tiempo.

LE: Me da la sensación de que el tuyo es uno de los mejores trabajos del mundo. Te dejan elegir de una ciudad a los artistas que te interesan. Empezás entonces a trabajar con ellos sobre cómo ven el mundo y de repente comienzan a influenciarse mutuamente: cambiás la manera en que ellos piensan el mundo y ellos cambian la manera en la que vos lo entendés.

GK: ¡Es el secreto mejor guardado! Estoy de acuerdo con vos, no creo que haya nada mejor. Creo que es el único momento en que siento que puedo hacer algo. En general mi obra me produce impotencia pero el trabajo de otro artista no. Me da la sensación de que es una parte de mí que tiene mucho más que ver con la capacidad que con la incapaci-

dad. A veces me pregunto “¿qué mierda hago pintando?”. Tengo constantemente la sensación de que existe un desequilibrio enorme en la forma en la que están repartidas las expectativas, las capacidades.

LE: Vos hablás desde el lugar de artista con toda la experiencia de ser un artista, tener tu obra... y estas cosas demandan un vínculo más personal. Es decir, para vos todos los cuadros que pintaste fueron quizás una escuela necesaria para tus dotes de gran dialogador ya que el tema principal para hablar es el de cómo encarar nuestra experiencia alrededor del arte. Creo entonces que cuando construís un vínculo con otra persona lo hacés basado en la experiencia que tenés en relación a cuadros, de lo que te pasó en una vida de hacer muestras.

GK: Sólo parcialmente. Mi impresión de que eso se produce como una cosa performática, individual e improvisada, tiene que ver con todo lo que no puedo contener en mi relación con la obra, la cual es mucho más limitada. Lo que sucede es que quizás yo nunca tuve clara la idea acerca de que el espacio de comunicación es mucho más importante e interesante que el de la obra. En ese sentido, mi relación con otros artistas no está tan encorsetada como mi relación con la obra. Esta última puede ser intensa e interesante pero en comparación con el vínculo con los artistas está muy prefijada. Vos hablás siempre de la matriz, ¿no?

LE: Sí, algo inconciente que uno arrastra y estructura la mirada. Una imagen o forma que buscamos una y otra vez en las cosas. Algo que quizás vimos de muy pequeños, algo tan misterioso como apasionante

GK: Al revés, creo que la conversación está fuera de la matriz. Es decir, a lo mejor hay matriz pero aparece en forma de modos de comunicación y no tanto de contenido.

LE: ¿Escribís?

GK: No, no escribo mucho. Tengo mucha inhibición para escribir. En una época hice un ejercicio, como de escribir un diario. Escribí una especie de *nouvelle* hace muchos años.

LE: ¿Sobre arte?

GK: Sobre arte no. Por suerte tengo la posibilidad de conversar y eventualmente registrar eso, pero no es escribir. De hecho es una de las cosas que me quedaron pendientes. Hubo reuniones en las que tuvimos diálogos increíbles. Hubo momentos en los que gente preguntó si podía tomar nota o grabar pero nosotros nunca grabamos nada. Es una locura. Es un trabajo colectivo de ideas muy serio pero no se puede hacer todo. Todo eso era parte de la naturaleza del asunto. Al mismo tiempo nunca pude inventar una estructura que garantizara o mantuviera la continuidad de las becas. Siempre las pienso desde cero, no está en ningún lado, no tiene dirección de mail (risas) No hay estructura... imaginate lo robusto del proyecto pero la precariedad de la estructura.

LE: Es una señal de dónde esta puesto el énfasis.

GK: A eso iba. Pero me da un poco de vértigo eso.

LE: A mí me da la sensación de que cuando guardamos cosas guardamos objetos, obras, claro, que condensan experiencias pero cuando hablamos, hablamos y no guardamos nada.

GK: Me da mucho vértigo eso. De hecho hace muy poco me pidieron una foto de la beca y no la tenía. No había fotos como forma de recuerdo. No está catalogado qué cosa pertenece a cada uno, la experiencia de cada persona.

LE: Inés Katzenstein en tu catálogo del Malba había escrito un punteo cosas que veía en la gente que pasó por la segunda y a la

tercera beca. Ella veía ciertos lineamientos: el rechazo de tácticas neo conceptuales explícitas, defensa de la especificidad de lo visual y estéticas *borderline*. Me parece interesante lo de neo conceptual porque es algo sobre lo que trabajaste mucho últimamente.

GK: Desde afuera creo que podría haber ciertos lineamientos pero que no son míos. No entiendo la palabra “lineamientos”. Entiendo lo de neo conceptual en la medida que un objeto, de cierto modo, se resuelve con alguna lógica y normalmente no está abierto a diálogos de ninguna clase.

LE: No tiene misterio

GK: No tiene acceso. O es tan misterioso que no tiene acceso.

LE: Personalmente, siento que tuve cierta formación en las ideas o manejando ideas. Me parece que uno puede ver ese vector que a veces es más proyectual que conceptual y eso lo veo en varios artistas de mi generación, pero que en todos la idea da lugar a una experiencia que es lo que después termina llevando a la obra.

GK: Creo que sí. La gama de artistas es tan amplia y tan compleja. Hay artistas en los que los procesos son probablemente menos dinámicos y más identificados con la producción. Siempre hay proyectos más estructurados que otros. De todas formas, cuando se presenta un proyecto así, se abren puertas a algunas sorpresas que no están previstas y que no forman parte del guión original. La velocidad fue un factor, fue bastante vertiginoso todo.

LE: Una cosa que estaba buenísima era ver cómo eso te sucedía a vos y ver qué les sucedía a los demás.

GK: Eran increíblemente diferentes.

LE: Una cosa que me pasaba al principio,

pero que no se si hay algo que se pueda hacer al respecto, es que a veces la forma en que vos te relacionás con los trabajos es tan abrumadora que los primeros meses la gente se siente intimidada al diálogo. Guillermo como una máquina de interpretación que no puede parar. Quizás es mas responsabilidad de los que forman parte del grupo ver como reaccionan y no tanto tuya.

GK: Fijate que el diálogo a veces es una cuestión bastante formal. Hay un momento en que puede haber parecido que era monologado pero creo que siempre se trato de un dialogo. No tengo la sensación de no haber estado hablando con alguien.

LE: Para mí, tiene algo de película veo las obras y escucho tu voz en off

GK: Me parece que siempre mi trabajo partió de un diálogo: con la obra, con el artista o con un tercero. Con algunas personas el diálogo era más fácil, era realmente dialogo. Nunca me interesó mucho el aspecto formal didáctico. Es decir, el escuchar la opinión de todos. Aunque a veces hubiera sido rica. Este último pensamiento igual está contenido pero me parecía que hacer algo así era un poco hipócrita. Hay reglas de juego que son raras, que vistas desde afuera no están bien.

LE: Es solo el punto de partida. Después, en algún momento, toda la gente empieza a hablar.

GK: Una vez que se rompe el hielo ya está. Cuesta sólo el principio.

LE: Creo que a medida que va pasando el tiempo, las relaciones en arte se van haciendo más promiscuas. Las próximas becas seguramente serán más promiscuas (risas). Hablaba de formas ¿Estas pensando en la próxima beca?

GK: Me cuesta mucho la idea de concebir,

pensar y conseguir la energía para hacerlo. Me voy enredando en que no tengo los medios, la estructura, el lugar, etc. Pero, en el fondo, sé que todavía no tengo la energía para hacerlo. También sé que me interesa que haya mucha gente nueva. Hay muchos factores pero tiene que llegar el momento.

LE: Considerando que te toma tanto el cuerpo es lógico que te tomes un descanso antes de volverte a sumergir, pero ese es un don me parece.

GK: A lo mejor ese es el don. A veces no tengo la menor idea de lo que va a ser de mi vida. Muchas veces pienso que está en el trabajo con los artistas. Que si me voy a un lugar o a otro, lo que llevo conmigo es el don de saber trabajar con otros artistas. Es raro. Como una especie de confesión.

LE: Lo que uno busca cuando propone una obra son las criticas y las sensaciones de los demás. Entonces, cuando se trabaja así, frente a frente, eso es tan inmediato que después es difícil volver a lo anterior. Cuando hacés una instalación o una pintura lo que esperás es que venga gente y te responda a la misma altura.

GK: Claro. Sino tenés la sensación de que estás haciendo un trabajo muy esforzado para obtener una respuesta nula, aunque no sea nula la respuesta. Es muy difícil ponerse a la altura del artista, es un lugar común decir esto pero el nivel de compromiso visual, intelectual y físico que un artista tiene con su obra es tan grande que por más que se sea un espectador comprometido y se quiera participar, es solamente como un arañar la superficie. Es una regla del juego. No sé... A lo mejor un día vas caminando por un museo y ves algo que te cambia la vida...

LE: El arte como una invitación a tomar riesgos. Cada obra es una invitación hacia la expresión en cualquiera de sus formas: la

palabra, la música, etc. Me parece un saber tan rico sobre la vida. Formas que piensan las experiencias que estamos teniendo. Me parece que el arte tiene algo muy esencial de todos. No es solo la experiencia sino una forma que esta pensando la experiencia. Para mi hay algo del arte que tiene que ver con la evolución. El arte prácticamente lo que hace es llevarte a que te conozcas cada vez más. Te pone ante la misma situación Estoy nuevamente frente a la tela o lo que cada uno haga y pienso: "¿Qué puedo hacer yo esta vez de distinto?"

GK: ¿Pero por qué no es estrictamente evolutivo?

LE: Ese es el misterio. Cuando volvés a la tela o las cosas entrevés el misterio. Hay algo que no se terminó de resolver. Eso es evolución. Las personas empiezan a reflexionar de esta manera en la que intentan generar algo que no es como la comunidad científica que crece, se acumula, tiene análisis concretos sobre el mundo, etc. La comunidad del arte avanza, se retroalimenta pero no sabemos hacia donde. Eso tiene que ver con una pregunta que te quería hacer: ¿Pensás que hay una tarea para el arte? Cuando nos reunimos, pensamos en el arte todo el tiempo, en las diferentes formas que podemos generar para el mundo...

GK: En lo personal esa debería ser mi tarea. No estoy seguro si la idea de tarea tiene que ver con la actividad o con la misión.

LE: Nosotros somos conscientes del hecho de estar vivos: a diferencia de todos los otros animales, estamos acá, tenemos conciencia de eso, sabemos que estamos acá. Es rarísimo. El arte reflexiona sobre todo eso entonces creo que tiene que tener una tarea. Nosotros lo hacemos todo el tiempo, porque no podemos hacer otra cosa, es lo dado. Pero no es solo eso, creo también que hay algo de fondo. Gente que está compartiendo todo el tiempo distintas cosas con las que se fascina.

GK: ¿Incluí en la pregunta la idea de misión?

LE: Sí. ¿Puede el arte tener una misión? Si es así, ¿cuál es?

GK: Creo que tiene que ver con el amor.

LE: Una cosa que pienso es que si la comunidad científica tiene logros, nuestra comunidad que viene trabajando casi desde el mismo momento que la científica, con el mismo talento, ¿hacia dónde va...?

GK: La acumulación del saber en el mundo del arte es fabulosa. Más allá de que el mundo del arte pueda parecer más o menos absurdo, ridículo o caricaturizado, el saber sobre arte es sorprendente.

LE: Las experiencias que propone

GK: Me parece bastante sorprendente.

LE: ¿No te parece que lo mas rico del arte es esa comunidad que lo habita?

GK: Está bien pero hay que ver esa comunidad "en tanto que". Si esa comunidad que lo habita es el cúmulo de lo que se sabe sobre arte es una cosa, si esa comunidad es el consumo, es otra.

LE: Creo que comunidad envuelve todo.

GK: Sí, pero creo que no van en la misma dirección. El otro día leí una frase que decía algo así como que es un lugar común decir que *money talks* pero en lo que se refiere al arte *money has not much to say*. Creo que hay parámetros. Que esa comunidad contiene muchas comunidades. Hay algunas que son más relevantes que otras.

LE: Eso es lo que yo no creo.

GK: No creo que la comunidad de los coleccionistas sea tan interesante como la de los artistas.

LE: No creo que exista la comunidad de los coleccionistas aislada como algo solo.

Creo que hay algo en relación al mercado que es una de las cosas más estimulantes para pensar el arte. Pensá todas las cosas que se pueden comprar terrenos, casas, autos, joyas, de todos los objetos valiosos que se confeccionan en el mundo, el más caro y cuyos precios siguen ascendiendo es el arte. Es un lugar extraño donde ir a parar. Un borde del sistema. El capitalismo que acumula, acumula, acumula, pero en un punto lo más caro que se puede obtener es el saber de una comunidad. El saber que posibilita ese objeto es el nuestro. Un montón de gente que trabaja, responde a los trabajos de los otros y se relaciona ¿No es llamativo?

GK: Entiendo lo que decís. Pero me da la impresión que la idea de saber y de comunidad es más interesante en la medida que no es una especie de inclusión universal. Creo que es interesante con ciertas fronteras así no se fragua. Está bien que esté en constante cambio. Vos estás haciendo una comparación con el mundo de la ciencia y me parece que los logros del mundo del arte son enormes.

LE: Es que, ¿a dónde vas a ir a buscar compañía por el malestar que nos genera el hecho de estar acá? En el arte. Ninguna otra rama te va a responder sobre eso porque el arte es el único que se permite no entender.

GK: Hay una especie de frontera con la filosofía que se me hace rara, como innecesaria al mismo tiempo. No necesito que las cosas lleguen al punto en el que todo es un bloque amorfo de lo que no es el mundo científico para entender la importancia de eso. Por eso me gustaba la idea de comunidad como comunidad.

LE: De eso hablábamos hoy. Lo que tienen de bueno estos grupos es la posibilidad de

ser una sociedad experimental que reflexiona sobre la realidad y lo que se está haciendo.

GK: Justamente en tanto tal, no tenés acceso desde afuera. Solo tenés acceso desde dentro. Solo experimentás eso en tanto sos parte. Me parece que hay fronteras puramente hipotéticas o teóricas. Se vuelven puramente especulaciones.

LE: Esta construcción, esto que pasa, esta gente pensando lo que hace y haciendo estas cosas sobre la realidad es como una medida de sociedad futura. Como señala de alguna manera el capitalismo, si acumulás toda esa plata, la cosa más cara que podés comprar es un fruto de esa experiencia. Esto es muy llamativo.

GK: Eso confirma algo de lo que estoy diciendo: el único modo de acceder es pagando. La entrada es muy cara. El acceso es muy caro.

LE: Esas obras siguen diciendo: “La comunidad está pensando, está trabajando”. Una obra para mí es una invitación en dos sentidos: por un lado si tenés un montón de plata, mucha mucha, la obra es la única cosa que podés cambiar por ese dinero pero por otro lado, es esa duda. Es decir, estás invitado, a hacer comunidad entonces... encontrá tu medida, gente con la que establecer diálogo, empezá a hacer arte mañana, empezá a hablar sobre lo que hacés. Es *naïf* pero son los dos caminos.

GK: Por algún motivo los coleccionistas acceden al arte a través de la compra. Como en el póker: “pago por ver”. Me da la impresión de que hay algo frustrante en el hecho de estar en una situación tan interesante y tan particular que cualquier *racconto* de la experiencia resulta un panel de reflejos.

Yuyo, mi maestro de clínicas

Invitada a pensar en sus maestros Xil dijo: Luis Felipe Noé¹. Aquí un ping-pong que es también tributo y reconocimiento

Xil Buffone²

Por siete años asistí a sus no clínicas. Encuentros magníficos y afectuosos, donde tomábamos vino y nos concentrábamos intensamente a ver obras y procesos de obras, y discutir ideas, etc. (todo eso en una casa ya de por sí repleta de pinturas, premios, postales de Grünewald, catálogos, notas, manchas, fotos, objetos... bibliotecas internas en francés, en italiano, en inglés; y una biblioteca entera que reúne el CV de Noé. Paisajes, literatura, crítica, filosofía... todo eso bulle, son las obras, las palabras y las cosas acumuladas en una arquitectura estable que recibe a las otras obras móviles, que se despliegan fugazmente por dos horas.

Lo que más me divertía era ver cómo miraban. Cada quien veía una parte. Ahí vi que

Yuyo tenía una perspectiva desde un punto de vista más panorámico, siempre veía el mapa completo, como desde un avión.

Xil Buffone: ¿Por qué no te gusta que te llamen maestro?

Luis Felipe Noé: Porque no lo soy.

XB: ¿Fuiste a aprender pintura? ¿Con quién? ¿Cómo era su método de enseñanza? ¿Qué transmitía?

LFN: Estudié con Horacio Butler un año y medio (1951-52). Él había sido discípulo de André Lothe y tenía un método de enseñanza que era el que tenía él para pintar. Nos hacía hacer naturalezas muertas y luego figuras y paisajes; no con un método realista sino viendo el conjunto en planos de distintos valores

1-> Luis Felipe Noé nació en Buenos Aires en 1933. En 1959 realiza su primera exposición individual. 1961 Beca del Gobierno de Francia 1963 Premio Nacional Di Tella 1965-1966 Beca de la Fundación Guggenheim 1985 Premio a la Trayectoria Artística de la Asociación Argentina de Críticos de Arte 1986 Premio Fortabat 1982 y 1992 Diplomas de Honor Konex Pintura 1994 Teoría del arte 1996 Arlequín de Oro de la Fundación Pettoruti 1997 Premio Chandon / Gran Premio de Honor Fondo Nacional de las Artes / Premio Cámara de Representantes de la República de Uruguay Bial Interparlamentaria de Mercosur. 1961 a 1965 Noé integró junto a Ernesto Deira, Rómulo

Macció y Jorge de la Vega el grupo Nueva Figuración. Noé ha realizado más de 40 exposiciones individuales en la Argentina y el exterior. En 1994 fue invitado de honor en la Bienal de Cuenca, Ecuador. 2001 realizó dos importantes exposiciones en la Galería Rubbers, Buenos Aires, Argentina. (Actualmente está exponiendo en Rubbers). En abril de 2007 fue declarado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires.

2-> Xil Buffone es artista y cronista de arte. Nació en Bahía Blanca, 1966. Produce y expone desde 1986. Escribe en la revista ramona, web (Rosariarte, Vox virtual) y asesora contenidos en TV (La

vida es arte). Es licenciada en Pintura y profesora de Artes Visuales (Universidad Nacional de Rosario, 1991). Postgrados de “Historia del Arte Moderna y Contemporánea” en la Universidad La Sapienza de Roma; (Mauricio Calvesi y Simonetta Lux) y de Filosofía y Estética Musical en la UBA (Fragasso y Monjeau). Talleres: Emilio Torti, Luis Felipe Noé, Juan Pablo Renzi. De ensayo: Rafael Cippolini y Edgar O Hara. Miembro fundador de los grupos: La Vaca y Rozarte (Rosario 1988-1989) Es directora del archivo Juan Pablo Renzi y docente del Centro Cultural icardo Rojas del curso Formas de ver: arte en vivo. Vive y trabaja en Buenos Aires.

y luego varios ensayos de color en diferentes gamas, y recién después ir al cuadro. Evidentemente como buen adolescente yo le discutía pero como forma de preguntar, pero para un profesor eso es cansador y un día me dijo que él no tenía nada más que enseñarme. No me estaba dando un título sino que me estaba diciendo dónde estaba la puerta. Pero de tanto en tanto lo visitaba e incluso en el año 1956 como crítico de arte del diario *El Mundo* me ocupé de una exposición suya. En 1959 lo invité a mi primera exposición en la galería Witcomb y cuando llegué a la inauguración un poco tarde me lo encontré en la puerta y me dijo que había llegado temprano por si no le gustaba, pero se había quedado esperándome para decirme que haciendo exactamente lo contrario de lo que él me había enseñado había hecho una pintura que me había dado muy buen resultado. Creo que no es fácil decir esto y eso demuestra la gran calidad humana que Butler tenía.

XB: ¿El compartir taller con amigos fue otro modo de enseñanza mutua?

LFN: De algún modo sí.

XB: ¿Liberadora? ¿Qué es lo que se animaron a romper juntos?

LFN: Sí. Nos estimulábamos mutuamente y nos dábamos coraje para romper prejuicios de todo orden, incluso los de vanguardia. En ese sentido compartir primero con Alberto Greco y luego con Macció, de la Vega y Deira fue para mí fundamental.

XB: Luego, diste clases casi toda tu vida... ¿Cómo subsistencia, como vocación...? ¿Qué aprendiste vos de esa experiencia?

LFN: Al principio como subsistencia. Luego me fue gustando. Creo que en mi trayectoria cumplí tres etapas: al comienzo me gustaba ante todo iniciar a la gente en el lenguaje pictórico, luego prefería más que ya vinieran

con algo de formación y estimularlos en su trabajo y por último, que es lo que hago ahora, análisis de obra para gente que ya está pintando e incluso exponiendo pero que tienen algunas dudas. Ahora es lo único que me gusta hacer en el terreno didáctico.

XB: Hasta los '80 dabas taller (o sea, la gente iba y pintaba en tu casa), luego en los '90 pasaste al formato "clínica"... ¿Por qué se dio el cambio...? ¿Tiene que ver con lo procesual?

LFN: Por empezar yo no hablo de "clínica", palabra que detesto, yo hago análisis de obra. Y creo que ideológicamente es lo opuesto a una clínica, no hay correcciones, simplemente trato de ayudar a tomar conciencia de algunos problemas.

XB: ¿Tenés un método particular en tus "clínicas"?

LFN: Vuelvo a decirte que no soy el doctor Cureta. El método que aplico es grupos de básicamente ocho personas que muestran sus obras a razón de dos por sesión los días lunes en el plazo de tres horas. Primero habla quien muestra, luego los demás y por último yo, haciendo promedio de lo que se dijo y tratando de sacar una conclusión conjuntamente con mi opinión personal.

XB: ¿Para que sirve una "clínica"?

LFN: Una clínica no sirve para nada, un análisis de obra sí, para reflexionar sobre lo que se está haciendo.

XB: Ya que viajás tanto y entrás en conexiones con la estratósfera... ¿Notás diferencias entre los artistas de Buenos Aires, los del interior, los de otros países...?

LFN: En todos los países existen las mismas variantes de perros. Lo mismo ocurre con los artistas.

Aires de cambio en Buenos Aires: clínicas, becas y proyectos

Gachi Hasper*

Buenos Aires sigue funcionando con el modelo renacentista en la educación del arte. La escuela de Bellas Artes no ha actuado como una usina de artistas, sin embargo, algunos artistas por *fuera* de la escuela de Bellas Artes, providencialmente, han conducido clínicas y son maestros de arte. En ese marco puedo incluir a la labor de Guillermo Kuitca o la dupla Luis Benedit y Pablo Suárez (qepd). También a Mónica Girón, Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros, Diana Aisenberg, Tulio de Sagastizábal, Marina de Caro, Sergio Bazán, Fabiana Barreda y muchos otros. Desde hace breves tres años puedo ver una positiva y definida tendencia a salir de ese modelo renacentista, en proyectos como *la clínica* del Rojas que funcionó desde 2005 hasta este año dirigida por Diana Aisenberg; *Intercampos* en E. F. Telefónica impulsada por Patricia Hakim desde 2006 y en el proyecto llamado *Lipac*, coordinado por Alicia Herrero, anunciado para el 2008. Quiero rescatar los avances de este modelo donde los becarios-artistas tienen la oportunidad de ver en acción a artistas y teóricos que

deben encontrar una manera de trabajar juntos. Este modelo llega a transmitir diferentes y contradictorios mensajes por la variedad de opiniones y especialidades de los docentes que ayudan a cada alumno a tomar lo que le conviene de las diferentes fuentes y aprovechar la diversidad de modelos para aprender poniéndose en crisis, en vez de tranquilizarse con una opinión unívoca, por más bueno que sea el docente de la que provenga. Sin duda, la excelencia en la educación pasa por la calificación de los docentes involucrados y con esto quiero decir: por su práctica. El arte es realizado por los artistas en los ámbitos de exposición y de conocimiento público; también el crítico y el teórico deben publicar sus textos. Es verdad que grandes artistas y escritores a veces son malos docentes pero el ejercicio de la profesión es una condición fundamental para dedicarse a la enseñanza del arte. Por último, sería importante pensar más frecuentemente en una confrontación con la práctica de artistas extranjeros que nos sirva para pensar las obras realizadas en Argentina en el mundo globalizado. Creo que todos necesitamos más de esos encuentros cara a cara.

*-> **Gachi Hasper** Buenos Aires, 1966. Asistió a seminarios teóricos y a talleres diversos con base en el de Diana Aisenberg. Desde 1989 presentó muestras individuales en Buenos Aires (ICI, Fondo Nacional de las Artes, Galería Ruth Benzacar, C.C. Rojas), galería

Annina Nosei en New York, y en chianti Foundation en Texas). Becaria de la Fundación Antorchas para el taller de Kuitca y la beca Fullbright-FNA para una residencia en Apex Art, NY. Realizó tareas docentes en las Escuelas de arte de la Cárcova y de Bahía Blanca, y en el

CC Rojas. Coorganizó Encuentro en el Goethe (Ramona 29/30), produjo Proyecto Sala 2 en el CC Borges y en 2005 organizó el Homenaje a Liliana Maresca en el Rojas. En 2007 participó de la 2da Residencia Internacional de Artistas en Argentina (RIAA)

Pablo Suárez: algo de pastor predicando

Luis F. Benedit

A Pablo Suárez lo vi mucho y pude conocerlo bien durante los tres años que estuvimos juntos en el Taller de Barracas, antes y después lo veía ocasionalmente. Esos años con los becarios fueron buenos y divertidos para mí, analizando proyectos de obras con los artistas éramos el detective bueno y el malo, creo que disfrutamos de una mutua empatía y en general estábamos de acuerdo en muchas cosas hablando del arte y de la vida.

Lo recuerdo como un conversador incansable en charlas informales, opinaba sobre todo y mentía bastante con gran convicción, quizá como Macedonio Fernández dicen que lo más importante fue lo que dijo.

Era muy descalificador y –salvo de sus amigos– hablaba mal de casi todo el mundo con mucha gracia y con razón en muchos casos. Todavía me intriga como cautivaba su audiencia consiguiendo, sin pretenderlo, fieles seguidores. Tenía algo de pastor predicando unas creencias confusas y contradictorias pero sumamente atrayentes. Creo que lo que más respeto, y en parte envidia, es su profunda y genuina condición de artista, que para él no era una profesión sino un estado mental permanente hasta el fin de su vida.

Texto preparado para el dossier sobre Pablo Suárez de ramona 75, publicado en este número por afinidad temática y razones de extensión.

Agradecemos –tardíamente– al autor y a Patricia Rizzo, cuya colaboración hizo posible el homenaje.

RIAA Residencia Internacional de Artistas en Argentina

Presentación del catálogo y dvd de la segunda edición 2007
Lanzamiento del website del proyecto www.proyectoriaa.org

Martes 4 de Diciembre. 19:00 hs.
Espacio Fundación Telefónica. Arenales 1540. Capital Federal

Rechazo y función Una historia del descompromiso en relación con la enseñanza¹

Liam Gillick²

Los últimos veinte años han sido testigos de un cambio enorme en el papel y el potencial de los ámbitos educativos en relación con la cultura visual. Desplazamientos en el estatuto de la educación artística dentro del contexto pedagógico en general. Cambios que han dirigido nuestra atención hacia la posición del artista o de la artista en el ámbito educativo, que debería distanciarse de su papel como figura administrativa más importante que los estudian-

tes y las estudiantes jóvenes. Todo ello nos ha llevado a una situación en la que el artista-profesor o la artista-profesora es meramente un elemento más dentro de una matriz de expectativas y objetivos institucionales al interior de los modelos educativos establecidos. Este cambio perceptible, paradójicamente, lo exigen tanto las escuelas de arte universitarias — que deben buscar justificaciones neoadadémicas para todos sus departamentos — como por algunos y algunas artistas con ideas propias cada vez menos seguros sobre la necesidad de que

¹ "Denial & Function. A history of disengagement in relation to teaching", en el volumen colectivo *Notes for an Art School*, Manifesta 6, the European Biennial of Contemporary Art, Nicosia, Chipre, 2006 <http://www.unitednation-splaza.org/readingroom/Gillick_Manifesta.pdf>.

Publicado con autorización del autor.
² Liam Gillick es artista plástico, reside en Londres y Nueva York. Desde 1989 realizó numerosas exposiciones individuales, entre ellas: *Literally*, The Museum of Modern Art, New York, 2003; *The Wood Way*, Whitechapel Gallery, London, 2002; *A short text on the possibility of creating an economy of*

equivalence, Palais de Tokyo, 2005; *Edgar Schmitz*, ICA, London, 2005. Otras exhibiciones y proyectos grupales fueron *Singular Forms*, Guggenheim Museum, 2004; 50th Venice Biennale, 2003; *What If*, Moderna Museet, Stockholm, 2000 and *documenta X*, 1997. Asimismo llevó a cabo numerosas obras e intervenciones públicas como el aeropuerto de Ft. Lauderdale en 2002; el nuevo edificio Home Office government de Londres, en 2005 y los Lufthansa Headquarters, de Frankfurt en 2006. Desde 1995, Liam Gillick ha publicado varios textos que funcionan en paralelo a su obra artística, incluyendo *Literally No Place* (Book Works, London, 2002);

Five or Six (Lukas & Sternberg, New York, 1999); *Discussion Island/Big Conference Centre* (Kunstverein Ludwigsburg, Ludwigsburg, and Orchard Gallery, Derry, 1997) and *Erasmus is Late* (Book Works, London, 1995). *Underground* (Fragments of Future Histories), (*Les maîtres des formes*, Brussels and les presses du reel, Dijon, 2004) y *Proxemics* (Selected writing 1988-2006) JRP-Ringier, 2007. A su vez, ha colaborado con muchas revistas de artes y periódicos entre los que se cuentan *Parkett*, *Frieze*, *Art Monthly*, *Art Forum* y *October*.

sean ellos los únicos sujetos que provean de ideas a las escuelas de arte. Nos enfrentamos, por tanto, a un nuevo conjunto de dilemas, ya que el cambio no es completo ni está bien planificado; sucede al tiempo que escribo, y a fecha de hoy nos enfrentamos a modelos de escuelas de arte muy diferentes. Hemos de reconocer que los cambios consisten más bien en maniobras sutiles en el seno de la cultura que en transformaciones dramáticas. Por lo general, los artistas y las artistas siguen siendo las principales educadoras en los departamentos de unas escuelas basadas en una estructura de estudios de artistas. Pero el hecho es que las expectativas que se depositan en estas escuelas exceden hoy con claridad, en lo que se refiere a sus exigencias de formación teórica y en sus aspectos burocráticos, los deseos y la cualificación de la mayor parte de los artistas-educadores y educadoras. Resulta aún hoy familiar la idea de que los artistas y las artistas son las personas más adecuadas para enseñar, educar o discutir ideas con artistas más jóvenes. Aun así, mientras que todavía existe en nuestra cultura la necesidad de este intercambio de competencias profesionales, en los programas educativos de la mayor parte de las escuelas de arte más dinámicas existen cada vez más estructuras paralelas a la práctica basada en el estudio de artista. El avance más notable en este orden de cosas ha sido la manera en que lo que anteriormente era una vaga y muy básica presencia de la historia del arte entre las componentes de la experiencia educativa del joven o de la joven artista ha ido mutando, en mayor o menor medida, hacia una creciente oferta de teoría crítica seria. Tradicionalmente, tales cambios se han percibido con sospecha por parte de los artistas-profesores y profesoras de mayor edad, fieles a las teorías anteriores sobre la práctica artística que insistían en la importancia primordial del papel del artista en relación a los artistas y las artistas más jóvenes en el seno de la esfera educativa. Algunos historiadores e

historiadoras de arte han visto con suspicacia la invitación a implicarse activamente en la práctica de las artes visuales contemporáneas en el contexto de las escuelas de arte. Y sin embargo está ya claro que, desde luego en el caso de Gran Bretaña y Estados Unidos, hemos vivido un periodo en el que la componente teórica de la educación de un artista o de una artista joven se ha convertido en un aspecto importante de su experiencia educativa de un modo claramente definido y articulado, así que será mejor prestar atención a este hecho.

Los comentarios que aquí hemos resaltado se refieren ante todo a Europa Occidental y Norteamérica, que son los principales lugares de cuya práctica educativa tengo algún conocimiento. E incluso dentro de ese marco mi trabajo ha estado restringido a escuelas que funcionan bajo el paraguas de grandes universidades metropolitanas: Goldsmiths College, que forma parte de la University of London, y la School of the Arts at Columbia University en Nueva York. He participado también temporalmente como tutor visitante, conferenciante o profesor invitado en muchas escuelas, entre las cuales se cuentan las academias de arte de Frankfurt y Hamburgo, el departamento de estudios culturales en Lüneburg y la Kunstakademie en Múnich. He trabajado en momentos puntuales con la École des Beaux-Arts en Grenoble y la ECAL en Lausana. Además de que mi conocimiento y experiencia son parciales, mi implicación ha sido también parcial y fragmentada en lo que se refiere a las estructuras de poder tradicionales instaladas en lugares como éstos.

Siempre he tenido interés por el legado de aquellos y aquellas artistas que han elegido enseñar como un modo de eludir las estructuras del sistema artístico dominante, las cuales —de haber procedido estos artistas de otra manera— habrían afectado negativamente al sentido de su obra, y pareciera que el desarrollo de una componente crítica más precisa en la educación artística de los últimos veinte años ha hecho

que los artistas-profesores y profesoras no puedan dejar de verse a sí mismos como actores implicados en el territorio crítico más amplio de la producción artística. Ya no es posible enseñar “de artista a artista”, siendo necesario en cambio reconocerse como un sujeto comprometido al interior del espacio crítico que se establece de acuerdo con los términos actuales de la educación artística. El profesor o la profesora ya no es alguien que se limita a crear un espacio libre de ideas al interior del cual el artista o la artista joven puede experimentar y operar libre de ciertas presiones. Ahora, el artista-profesor-profesora y el artista o la artista-estudiante deben estar codo con codo, siendo ambos sujetos y generadores del discurso crítico en torno al arte, lo quieran o no. En las escuelas de arte en las que he participado existe para el estudiante o la estudiante-artista la obligación de estar bien versada en el lenguaje de la teoría crítica con el fin de ser capaz de dotar a su práctica de un marco político y teórico. Se espera de este marco crítico que sea contemporáneo con el fin de asegurar que incluso en el caso de que la artista o el artista-estudiante afirme su completo desinterés por las componentes críticas de su práctica entienda que este aparente desinterés no es en realidad un rechazo del potencial crítico *per se*, sino que forma parte de una estructura crítica anterior a la actual. Esto no significa que se suprima el rechazo de las componentes críticas, sino que es mucho más difícil que estas formas de rechazo puedan existir veladamente, como sucedía en los anteriores ámbitos educativos, en los que la proximidad entre el artista-profesor o profesora y el artista o la artista-estudiante podía facilitar que se suprimieran los procesos culturales críticos que entre una y otra tienen lugar. Pero también es cierto, no obstante, que todo ello hace que ciertas figuras, al salir de la escuela de arte, rechacen que las ideas críticas estén en la raíz de su trabajo. En estos momentos en los que el intercambio mercantil de ideas

artísticas parece ser de lo más boyante, aumenta también el número de personas que al abandonar las escuelas de arte parece que huyen del contexto crítico en el cual se formaron sus ideas. La mayor parte de estos artistas proyectan en efecto mensajes paradójicos, como es el caso de gente como Damien Hirst o Maurizio Cattelan, los cuales realizan una obra que se sustenta en la comprensión de la tradición posduchampiana occidental en términos de fabricación o creación de una puesta en escena, pero en la cual el fundamentalismo de una posición acrítica sirve de base a todas sus ideas, sean la vida y la muerte o la autodestrucción y la exageración poscósmicas. En esta situación, que ha surgido en un momento en el que los procedimientos críticos que subrayan la actividad artística están sometidos a la oferta y la demanda, se supone que deberíamos ser testigos de un cambio en el tipo y cualidad de la producción artística, podría decirse que de un cambio a mejor. Hay quienes sugieren que este cambio produce obras que se inclinan hacia el tipo de arte que utiliza el mercado como el lugar donde se determina su valor y cualidad, pero lo cierto es que somos claramente testigos de una situación en la que ciertos tipos de estructuras determinadas por las galerías y el mercado se ven cada vez más aisladas por su dependencia de la producción artística actualmente preponderante que es —por supuesto con notables excepciones— afectada y acrítica. Esto nos plantea un problema. Lo que podemos llegar a perder en el actual escenario es la conciencia del valor que tiene un contexto crítico semiautónomo. Mientras que a los estudiantes y a las estudiantes de arte se les orienta hacia una práctica basada en el trabajo de estudio, se les habla de aquellos momentos del pasado reciente que son importantes por su dimensión crítica, pero en situaciones tradicionales de seminario y visitas al estudio; a expensas por tanto del distanciamiento frente a estos modelos que se requeriría para crear una comunidad crítica

tica semiautónoma verdaderamente significativa. Por decirlo con otras palabras, mientras que la multiplicación de momentos de discusión crítica en las escuelas debería resultar cada vez más productivo, puede sin embargo provocar en algunos y algunas estudiantes la impresión de que ya han absorbido la cantidad básica de teoría requerida, de la misma manera que en el pasado debían tomar el número adecuado de clases de dibujo al natural. Los departamentos de las escuelas de arte tienen que encontrar la forma de atraer a los mejores y las mejores historiadoras de arte y especialistas en teoría crítica, poniéndose así a competir directamente con los departamentos de historia del arte y de teoría crítica especializados. Ofrecer nuevos espacios a los mejores teóricos y teóricas podría significar la posibilidad de que emerjan nuevas estructuras críticas en paralelo al trabajo de las estudiantes y los estudiantes-artistas. Así, teniendo en cuenta las actuales condiciones de cambio y lenta mutación que hemos descrito de forma muy general, ¿cuál sería el próximo paso a dar para pensar de forma clara las potenciales perspectivas educativas futuras, a las que en este momento no estorban las estructuras universitarias dominantes, con sus necesidades y complicaciones? Porque, mientras muchos y muchas estudiantes que asisten a escuelas de arte dependientes de universidades son conscientes de los beneficios que aparentemente les reporta el poder tomar clases sobre una variedad de temas, pudiendo salir y entrar de la seriedad del ámbito académico, también crece cada vez más el cuerpo de egresados y egresadas quienes, una vez acabados sus estudios, buscan cobijo en una estructura neoeducativa relativamente laxa, basada en algún tipo diferente de mediación aunque siga siendo crítica, para desarrollar su trabajo de post posgraduado. Actualmente, es normal que un joven o una joven artista recién graduada en una escuela sería se plantee proseguir su trabajo en programas de estudio de funda-

ciones que reemplazan el exceso de programación, que se achaca a los estudios de grado, por la carencia de toda relación crítica entre el artista o la artista y la estructura de la institución. El problema es que la ilusión de libertad que se proyecta sobre el futuro próximo es exactamente eso. Una situación creada por una confusión de prácticas que no está ni abierta ni cerrada, que no es verdaderamente crítica ni verdaderamente libre. Uno de los principales problemas se retrotrae a las ideas asumidas sobre cómo deben ser los ambientes de trabajo: estudios de artista que han sido siempre originalmente deseo de los estudiantes y de las estudiantes, pero que en los últimos quince años se han convertido en la regla en lugar de ser una opción. La idea de que cada persona requiere un lugar fijo en el que trabajar —aunque sea en un ambiente destartado e improvisado— tiene relación sólo con ciertos tipos de prácticas de estudio, y no con otras, la mía por ejemplo, que nunca han necesitado de un estudio de artista en el sentido tradicional. No es por casualidad que muchos y muchas de las estudiantes más interesantes no tengan nada que ganar sentándose en un cubículo preguntándose cómo relacionarse con el contexto social más amplio o separadas por completo del mismo. Con frecuencia, la única opción que permite este ambiente es trabajar mimetizando las condiciones de producción, con la consiguiente asfixia de las prácticas artísticas críticas que rechazan el modelo de la artista o del artista solitario que lucha por articular su propia visión en el ámbito de un taller. Una definición en serio del modelo potencial de una nueva escuela de arte debería comprender la necesidad de remodelar el espacio, tanto literalmente como en el sentido intelectual, al comienzo de cada periodo de estudio, así como debería evaluar con regularidad, a lo largo de todo el proceso, la utilidad del espacio de trabajo. Cuando tengan lugar estas discusiones sobre el ámbito de trabajo debe haber siempre en la

sala algún representante de la escuela. Al elevar la figura del profesor o de la profesora singular, consolidando su papel, se emite un mensaje perverso a los estudiantes y a las estudiantes sobre la posición del artista o de la artista en una sociedad que prefiere verlos como creadores singulares liberados de todo contexto que sobreviven o trascienden sus circunstancias en lugar de trabajar en ellas. Deben aplicarse cambios cada año, o al menos se debe reconsiderar seriamente cuáles son los espacios apropiados en los que trabajar tanto en la teoría crítica como en la práctica, dedicando la misma atención a pensar los espacios en los que discutir y en los que crear obras de arte. A causa de la herencia histórica de las batallas de los años sesenta, en las que los estudiantes y las estudiantes lucharon por tener un mayor control de sus entornos de trabajo y por ser libres frente a la institución, lo que tenemos ahora es un modelo improvisado de práctica de trabajo artístico, ávido de espacio, que no es el modelo que los estudiantes y las estudiantes querrían necesariamente en un nuevo “cuarto estudio” de entorno educativo. Debemos, por tanto, volver a investigar estos momentos aparentemente cruciales que establecieron, hace treinta años, nuestro actual modelo de trabajo, con el fin de entender si siguen siendo modelos funcionales en una situación contemporánea. Está bastante claro que esos cambios no los provocaron solamente los estudiantes y las estudiantes, sino ciertas coaliciones de profesores, profesoras y estudiantes ilustrados que trabajaron conjuntamente para remodelar los entornos de trabajo y aprendizaje. Se debe llegar de nuevo esta situación si queremos descubrir posibilidades dinámicas de trabajo. Si se considera necesario que se realice una exposición de grado o de tesis de investigación, se debería hacer no al final sino hacia la mitad del curso, sustituyendo la exposición final por una serie de mesas redondas y simposios en el que los estudiantes y las estudiantes puedan presentar su

trabajo sin una exposición como tal. En tales situaciones debería estar también presente una persona de la institución que hablase en representación de la misma. La relación entre profesores, profesoras y estudiantes debería estar sometida a constante revisión. Esto significa que el equipo de profesores y profesoras debería presentar su trabajo junto al de los estudiantes y las estudiantes, con el fin de crear un verdadero debate y transformar la naturaleza potencialmente jerárquica de la discusión, permitiendo que se expongan las posibles debilidades del trabajo de los profesores y profesoras en lugar de que sean solamente los estudiantes y las estudiantes quienes se sometan a crítica. Además, se debe plantear al comienzo de cada curso de trabajo anual una cantidad amplia de temas a discutir críticamente. Esto no significa que los estudiantes y las estudiantes tengan que hacerse cargo obligatoriamente de estos temas, sino que los artistas-profesores y profesoras tienen que empezar a articular lo que les parezca crucial para debatir, en lugar de limitarse a ajustar sus ideas a lo que propongan los propios y las propias estudiantes. La selección de los temas debería buscar situar la escuela en un marco crítico que sustituya el vacío existencial que en ocasiones aparece en el ambiente de una escuela de arte, pero sin suprimir el deseo que los artistas y las artistas-estudiantes tengan de encontrar y proponer por sí mismas nuevos modelos. Sería un modo de crear una serie de conceptos sobre los cuales trabajar, en lugar de provocar una separación entre las clases de teoría crítica y el trabajo de los propios y las propias artistas, intentando encontrar nuevos modelos y modos de trabajar. Entre todos estos cambios habrá y tiene que haber momentos de rechazo y colapso. La actual situación conduce inevitablemente a estos momentos y no es posible imaginar una situación en la que esto no suceda. Se trataría en este caso no de intentar reprimir el disenso y el desacuerdo en el nuevo

modelo, sino de cambiar sencillamente la orientación del mismo. Hay actualmente demasiados presupuestos dirigidos a consolidar un arte que se relaciona con una filosofía existencialista antes que con la realidad de nuestra compleja situación. De ahí que exista en el presente una enorme falla entre las componentes teóricas del ámbito de una escuela de arte y otros aspectos del trabajo práctico en ella. La mayoría de las personas que trabajan o estudian ni perciben esta ruptura ni actúan sobre ella, pero son conscientes de que existe un problema. Cambiar el entorno de trabajo introduciendo al menos momentos de replantea-

miento no habría de conducirnos a un modo de funcionamiento más tranquilo o preciso, sino que sacudiría la condición alienante e implosiva de la actual relación entre el aspecto creativo de la escuela de arte y sus funciones críticas. No existe actualmente ninguna situación que esté exenta de una dinámica crítica. La cuestión es por cuánto más tiempo vamos a mantener una situación en la que la crítica y la práctica sigan manteniendo una relación disfuncional que por momentos puede parecer totalmente asincrónica.

Traducción de Marcelo Expósito

Escribir la vanguardia

Diego Peller¹

Escritos de vanguardia.

Arte argentino de los años '60

Inés Katzenstein (ed.)

(Fundación Espigas - Fundación Proa - MoMA, 2007)

384 páginas

Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60 se presenta, acaso paradójicamente, como la "versión en español" del libro *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, publicado en 2004 por el Museum of Modern Art de New York. Digo "paradójicamente" porque los textos que integran este libro fueron escritos todos ellos en español, de modo que aquí primero fue la traducción al inglés y el original adquiere entonces estatuto de "versión". Y digo "acaso" porque los argentinos ya estamos acostumbrados a este tipo de torsiones y hasta podríamos leer como una sutil ironía el hecho de que, en esta "versión original" al español una temática insistente que atraviesa varios de los textos sea justamente la de la relación entre la producción cultural de los países centrales y los periféricos, o, para decirlo en el lenguaje aguerrido de los años 60, entre naciones imperialistas y países del tercer mundo. Lo cierto es que, ironías y paradojas aparte, la publicación en Buenos Aires de *Escritos de vanguardia*, en coincidencia con la reedición ampliada del clásico libro de John King sobre *El Di Tella*, produce un efecto realmente contundente. Se trata de dos libros ampliamente documentados, de cuidada edición, que ofrecen, en conjunto, algo así como una *summa* de la vanguardia argentina de los 60. Ahora bien, si *Escritos de vanguardia* logra ofrecer

un panorama tan amplio como selectivo es porque postula un recorte fuerte, definido: "este libro es una antología de textos —señala Inés Katzenstein, editora del volumen—, no un catálogo de obras de arte." Así pues, aun cuando el libro no se priva de reproducir imágenes de algunas obras representativas del periodo, su propuesta es "centrarse en las ideas, discusiones y categorías teóricas que alimentaron y dieron marco intelectual al arte de la región". Es este criterio —abordar la vanguardia a partir de sus textos— el que permite poner a dialogar escritos de críticos como Jorge Romero Brest y Oscar Masotta, con las reflexiones de artistas como Luis Felipe Noé, Roberto Jacoby, León Ferrari, Juan Pablo Renzi y otros. El mismo criterio es el que justifica la ausencia de figuras tan centrales como Antonio Berni, omitido precisamente porque su participación en la escena artística no tomó la forma de la escritura. Idéntico gesto de confianza en la palabra escrita se manifiesta en la decisión de introducir cada uno de los cuatro capítulos del volumen con un ensayo actual que contextualice los documentos dentro de su marco histórico. El capítulo inicial, dedicado a las primeras rupturas estéticas de la década, se abre con una introducción de Marcelo Pacheco que analiza el tránsito, en los años 1958-1965, del arte moderno al contemporáneo. El segundo capítulo está consagrado a la figura del crítico y curador hegemónico de esos años, Jorge Romero Brest, quien fuera director del Centro de Artes Visuales del Di Tella; y la introducción, escrita por Andrea Giunta, nos ofrece un pormenorizado análisis de la fractura del discurso crítico modernista, vivida en carne propia por Romero Brest, quien había sido anteriormente el principal impulsor de ese mismo discurso. El ter-

●●● crimson

Alejandro De Ilzarbe
Andrés De Rose
Ariel Guatta
Benjamín Aitala
Carlos Oñativia
Carolina Lascano
Claudio Roncoli
Dario Zana
Emilio Fatuzzo
Esteban Rivero
Federico Fernandez
Federico Lanzi
Fernanda Martinez Rubio
Geraldine Lantieri
Gustavo Tabares
Hernán Balzarotti
Jazmín López
Juan Barletta
Leonardo Gariboti
Lucas Mileo Moss
Lucila Amatista

Lucila Heinberg
Lucila Spotorno
Lula Mari
María Ibañez Lago
Mariana Maggio
Mariana Pardal
Mariela Scafati
Mario Caporali
Martín Carpaneto
Matías Montero La Casa
Miguel Lescano
Nicolás Dojman
Nora Cheriájovsky
Paula Gruschky
Pablo Monteagudo
Patrick Gläscher
Sonia Neuburguer
Valeria Roa
Verónica Olivieri
Virginia Garfunkel
Walter Alvarez

● pintura/ ● dibujo/ ● escultura/ ● instalación/ ● fotografía/ ● video/ ● arte digital/

f. acuña de figueroa 1800 (011) 48 63 73 75 mar a sab 13 a 20 hs.
creamsong@gmail.com / crimson.galeria@gmail.com / www.crimson-arte.com

¹ Diego Peller es Licenciado en Letras, docente y becario de doctorado de la UBA.

cer capítulo se desplaza desde el centro hacia los márgenes, para abordar la trayectoria de Oscar Masotta, una figura que ocupó un lugar quizás menos inapelable, pero no por eso menos crucial, desde el cual contribuyó a la configuración de un “arte de los medios”, que se postulaba como una superación crítica de los *happenings*, y que en buena medida anticipó el conceptualismo, según argumentan Ana Longoni y Mariano Mestman en su ensayo introductorio (que puede leerse estableciendo una cortés discusión con el de Giunta, en torno a la mayor o menor centralidad de Romero Brest o Masotta a la hora de comprender la década). El cuarto y último capítulo documenta el proceso de creciente radicalización política que tuvo lugar entre los artistas luego del golpe de Estado de 1966, y que llegó a su

punto culminante con la muestra “Tucumán arde”, en 1968; periplo de cuya complejidad da cuenta el ensayo de Oscar Terán que antecede a los documentos seleccionados (entre ellos la celebre “Carta de renuncia” de Pablo Suárez a participar en las *Experiencias 68* del Di Tella, y el texto leído por Juan Pablo Renzi y otros en el “Asalto a una conferencia de Romero Brest”). *Escritos de vanguardia* apuesta, pues, a la pertinencia de una aproximación a las artes visuales a través de los textos (manifiestos, ensayos, cartas) que han acompañado, como un suplemento verbal, a las obras. Decisión que resulta particularmente atinada tratándose de una época en la que la confrontación ideológica y conceptual —la “batalla de las ideas”— jugaba un rol clave en todas las áreas de la producción estética.

Daniel Fitte devora ramona en Sierras Bayas	Universidad de Lanús, recién suscripta, gracias!
Marina de Caro abrió su taller a ramona	María Julia Iglesias renovó: delivery ramona un año más

En tierras de Yoda

Autor de la reseña **Kiwi Sainz**
 Muestra **Festival arte-m**
 Espacio **Museo Histórico Regional Brigadier Gral. Don Juan Manuel de Rosas**
 Artista(s) **Mariela Scafati, Fernanda Laguna, Gustavo Daniel Ríos, Eduardo Argañarás, Jorge López, Gastón Cammarata, entre otros**
 Técnica(s) **Instalación, Pintura, Fotografía, Video, Film, Música, Poesía, Otras**
 Inauguración 03-11-2007
 Cierre 17-11-2007

Virrey del Pino, Km 40.500, Matanza profunda. Reino de Pirulo helados, gaseosas Goliat y toallitas Calypso. Segundo cordón, segundas marcas para un finde de primera... Tomamos la Ruta 3 hacia la peripolis, donde el camino no quiere ni puede disimular que somos Latinoamérica o que un suburbio es un suburbio... sin importar rincón del mundo. Ruta-calle, pasaje-pasillo. Todo terreno. Todo tránsito. Toda (a)tracción. Todo por hacerse. En morphing difuso, el paisaje cruza de la ciudad al campo en loop retrotemporal: autos vintage70, replicando la imagen del Granbué (no country): templos evangélicos que se continúan en gomerías-bailantas, en locu-cybers-remiserías. Que la señalética vial sea un ejército de Yodas a nadie sorprende; le compite en replicancia al intendente, todavía cartel full color post elecciones. Por población, La Matanza es la cuarta provincia del país, con 150.000 jóvenes y pocos árboles. Sin embargo, pasando la cancha de Lafe (recuerdo veloz a Garrafa Sánchez) doblando en la calle El Caudillo, se hace el verde: quinta frondosa del 1800, carruajes, magnolias y museo con hueso de Gliptodonte. Fue la casa en los confines del Restaurador; más allá sólo los Salvajes Unitarios.

Aquí, Arte M: artistas locales con otros de Buenos Aires, Fiorito, Rosario, cruzados por “tecnologías de la amistad”. “Nunca creí que iba a pegatear sobre las paredes de Rosas”. Marianel, vestuarista de high cotillón. “¡Aguante, Ramona! Me cabe porque es callejera como nosotros”, Jorge de Catán (10 años) al enterarse que el nombre evoca a la prostituta de Berni. **ramona** y sus arte-misas calaron en los y La Bonaerense... ¿Quién dijo que la Mazorca es inculta aquí? Luis, agente en servicio, se va leyendo **ramona** y luciendo su pin. Los chicos del Kiosko Juvenil bien leyeron en clave de primera persona los posters artvistas de Icoocnclasiatas. “Cuando aquí dicen tres de cada diez chicos sufren maltratos’, nosotros conocemos a esos tres”. Los experimentales *Enanas Blancas* y los grunge locales sonaron tan bien que olvidábamos el experimento y oímos la visión de un KurtCobain traspolado. De *Jesús y Cleopatra* disfrutamos sus letras. Cierre punzó de *Lavarap*, reggaeton sorpresivo. Verdadero “otro yo” de la jornada. “Evita” Strauch arenga al ritmo de la tecnocumbia: “Disfruten, matanceros, del reggaeton porque así le hubiera gustado al General’ Instantáneas de la inauguración de una muestra que a poco de concluida, por lo mágico de sus cruces, ya está agenciándose su halo de mito (con) urbano.

Apertura arte-m 07: Jornadas de las artes organizadas por Dirección de Juventud de la Matanza, Museo Histórico Juan M. de Rosas, Fundación START, Programa Andar, Profesores del programa Andar, Integrantes de la red Proyecto-M

Fotos en www.ramona.org.ar/resenias
www.proyecto-m.org.ar

Video en www.youtube.com
 (palabras clave: arte-m, Rosas, La Matanza)

Alicia Maffei

clases de dibujo
4796-5596

www.aliciamaffei.com.ar

(ahora en Vicente López a
2 cuadras de la estación)



Muestra Colectiva

Av. Quintana 325 PB
4813-8828. Lun a Vie 11 a 20 hs.
delinfinitoarte@speedy.com.ar

"Pinceladas y otros condimentos"
artes visuales con

Stella Sidi

Radio Cultura FM 97.9
sábados de 14 a 16 hs.

imágenes en
www.arteamundo.com/pinceladas

Estudio Jurídico Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master en Mercado de Arte
Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados
con las artes plásticas (pintura y escultura)
Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos,
Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

Preferentemente
a museos, galerías de arte, marchands,
casas de subastas, coleccionistas y
artistas en general. ABSOLUTA RESERVA

en Buenos Aires
Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204
Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357
en Punta del Este, Uruguay
Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)Tel.:
00598-42.2.23108/4.45671
e-mail gerardoterrel@uol.com.ar

visitá el archivo más grande
de artistas argentinos
<http://www.boladenieve.org.ar>
¡nuevas incorporaciones!

viajobien.com

Especialistas en Bienes

ESTAMOS JUNTO AL ARTE TAMBIEN EN LAS VACACIONES

Para que también sean más fáciles sus vacaciones,
vamos a darles un 5% de descuento a todos los
lectores de Ramona en paquetes turísticos y hotelería.

Consúltanos!

4314-0778

www.viajobien.com
info@viajobien.com

Código de barras: 9780101000000



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

• **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Norberto Grillo

• **en Gestión del Arte y
la Cultura**

Coordinador: Lic. Enrique Yáñez



Sede Académica Caseros
Vialidad Caseros 4200

Informes e inscripción

info@untpf.edu.ar

4759-3528

4759-3537

muestras recomendadas



Muestra colectiva

Av. Quintana 325 PB. Tel 4813-8828. LUN-VIE: 11 hs. a 20 hs.
<delinfinitoarte@speedy.com.ar>



OP_ERA

El cuerpo como interface

Rejane Cantoni. Daniela Kutschat Hanns
hasta el 16.12

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA. Arenales 1540, Capital.
MAR-DOM 14 hs. a 20.30 hs. LUN cerrado al público. Entrada libre y gratuita.
4333-1300 / 4333-1301. <espaciodfundacion@telefonica.com.ar>
<www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio>



León Ferrari

nuevoespacio

Juan Becu, Alejandro Bonzo, Max Gómez Canle, Nahuel Vecino
del 24.10 al 24.11

Florida 1000, Buenos Aires, Argentina. Tel. +5411-4313-8480
LUN-VIE 11:30 hs. a 20 hs.; SAB 10:30 hs. a 13:30 hs.
<galeria@ruthbenzacar.com> <www.ruthbenzacar.com>



Oscar Bony

El mago. Retrospectiva 1965/2001
Del 23.11 al 30.01.07

MALBA - COLECCIÓN COSTANTINI
MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES
Avda. Figueroa Alcorta 3415. Tel +5411-4808-6500
JUE-LUN y FER 12 a 20, MIE hasta 21hs. con entrada gratuita. MAR: cerrado.
<info@malba.org.ar> <www.malba.org.ar>



María Paula Caradonti Textil y mixtas - sala Proyecto cubo
Inaugura: 11 de diciembre 20 hs. Cierre: 29 de Marzo 2008
Marcelo Winniczuk "Pure vinyl" Pinturas - sala I
Inaugura: 11 de diciembre 20 hs. Cierre: 29 de diciembre 2007

Gaby Messuti "Conejo enfermero" Técnicas mixtas y objetos - sala II
Inaugura 11 de diciembre 20 hs. Cierre 29 de diciembre 2007

Uriarte 1332 Palermo Viejo 4772-8745 / 4779-2654. LUN-SAB 16 hs. a 20 hs.
<www.pabellon4.com> <pabellon4@interlink.com.ar>

muestras

artistas	lugar	técnica	fecha
Blanco, Florencia	La Bibliothèque (Ed. La Rivière)	Fotografía	10.10 al 01.12
Racciatti, Andrea	VWGallery	Fotografía	15.11 al 01.12
Senderowicz, Paula	Insight Arte	Pintura	07.11 al 01.12
Silva, Dante	Asociación Amigos Van der Grijn	Pintura	12.11 al 02.12
Zurraco, Miguel	Foro Gandhi	Fotografía	11.10 al 02.12
Faradje, Eduardo	Palatina - Galería de Arte	Pintura	14.11 al 03.12
Vergottini, Paola	Sanzi & Büchler Espacio de Arte	Pintura	09.11 al 03.12
Alonso, Cristino;	Te Mataré Ramírez	Dibujo, pintura	21.09 al 03.12
A. Benavidez Bedoya y otros			
Molina, Hencer	Javier Baliña - Galería de arte	Dibujo, pintura	15.11 al 03.12
Perego, Matias; M. Méndez	Sonoridad Amarilla	Dibujo, pintura, video, film	07.11 al 04.12
Turdera, Cristian; A. Salgueiro y otros	Museo Argentino de Ciencias Naturales	Artes gráficas, fotografía	07.11 al 04.12
	Bernardino Rivadavia		
Zamora, Rodrigo	Federico Towpyha arte contemporáneo	Objeto	15.11 al 4.12
Reato, Emilio	Sara García Uriburu	Pintura	14.11 al 5.12
ph15	Museo de la Memoria (Rosario)	Fotografía	01.11 al 07.12
Segal, Analía	Alberto Sendrós - Galería de Arte	Instalación	08.11 al 07.12
Bernasconi, Javier; C. Coppo y otros	Niundiasinunalinea	Dibujo	09.11 al 09.12
Pino, Felipe; C. Benedetti y otros	masottatorres - nodo de arte contemporáneo	Dibujo, pintura, t. mixtas	09.11 al 09.12
Werthein, Ana Lia y otros	Barbarie - Galería Rural	Arte digital, net art, otras	20.10 al 09.12
Narosky, Mirta	Bárbaro / Bar o Bar	Pintura	10.11 al 12.12
Melero, Diego	CC Rojas	Performance, instalación	13.11 al 14.12
Miño, Jorge; L. Lindner y otros	Alianza Francesa (Centro)	Dibujo, fotografía, t. mixtas	31.10 al 14.12
Onofrio, Norberto	Alicia Brandy - Galería de Arte	Artes gráficas	15.11 al 15.12
Lemme, Violeta	Centeira	Escultura	21.11 al 15.12
Wolfsohn, Janinne	Hoy en el Arte	Dibujo, escultura, pintura	29.11 al 15.12
Kutschat, Daniela; R. Cantoni	Espacio Fundación Telefónica	Instalación	21.9 al 16.12
Sobrero, Paula	Museo de Arte Contemporáneo	Pintura	15.11 al 16.12
	(MAC / UNL -Santa Fé)		
Wassaf, Tamara	CC de la Cooperación Floreal Gorini	Fotografía	08.11 al 19.12
Gomez Erro, Mariella	Verofa (La Plata)	Arte digital, net art	20.11 al 20.12
Aguirre, Silvina; G. Litwin y otros	Mapa líquido - Galería de Arte	Dibujo, fotografía, otras	08.11 al 20.12
Reos, Juan Ignacio; A. Bisserier	Jardín Oculto	Pintura	16.11 al 20.12
Rey, Carla y otros	1/1 Caja de Arte	Instalación	07.12 al 21.12
Gorriarena, Carlos	Museo Muntref (Univ. de Tres de Febrero)	Pintura	18.10 al 23.12
Baltar, Brígida	713 Arte Contemporáneo	Dibujo, fotografía, otras	01.11 al 23.12
Pinola, Leonel; V.O_Z	Belleza y Felicidad - Galería de Arte	Técnicas mixtas	09.11 al 24.12
Li Rosi, Marina; C. Ferrer y otros	Teatro "La otra orilla"	Dibujo, fotografía, otras	03.11 al 24.12
Marquez, Paloma; G. Maciel	Galería Prima	Dibujo	13.11 al 28.12
Feldstein, Gerardo	Empatía - Galería de Arte	Objeto, pintura	29.11 al 28.12
Winniczuk, Marcelo; G. Messuti	Pabellón 4 - Galería de Arte	Pintura, objeto, t. mixtas	11.12 al 29.12
Torti, Emilio	CC Parque de España (Rosario)	Dibujo, pintura	15.11 al 30.12
Ocampo, Julieta; L. Montanaro y otros	Karina Paradiso	Pintura	11.12 al 30.12
Macchi, Jorge; C. Herrera y otros	CC Recoleta	Fotografía, instalación, objeto	08.11 al 30.12
Vigo, E. Antonio; C. Ambrossini y otros	M. de Arte Contemporáneo	Objeto, pintura, t. mixtas	09.11 al 1.01.08
	Latinoamericano (MACLA - La Plata)		
Berni, Antonio; M. Villegas y otros	Ángel.Guido.Art.Project	Pintura	07.11 al 02.01.08
Valdez, Marino; A. Lugones	CC Borges	Pintura	07.12 al 07.01.08
Lamelas, David; E. Costa y otros	Fondo Nacional de las Artes		08.11 al 31.01.08
Maldonado, Tomás	M. Nacional de Bellas Artes (MNBA)	Pintura	30.11 al 10.02.08
Barilario, Javier; Rob Verf y otros	Braga Menéndez Arte Contemporáneo - Galería de Arte	Objeto, pintura	13.11 al 15.02.08
Bony, Oscar	M. de Arte Latinoamericano de BA (Malba)	Fotografía, pintura, otros	01.06 al 01.05.08
Testa, Clorindo; J. Solsona y otros	Agalma - Galería de Arte	Arquitectura	17.09 al 01.09.08

galerías

1/1 Caja de Arte	Av. Segurola 4612	LUN-VIE: 14.30 a 19.30 hs; SAB: 12 a 18 hs
713 Arte Contemporáneo	Defensa 713	MAR-DOM: 14 a 19 hs
Agalma - Galería de Arte	Libertad 1389	LUN - VIE: 12 a 20 hs; SAB: 11 a 13.30 hs
Alberto Sendrós - Galería de Arte	Pje. Tres Sargentos 359	LUN-VIE: 14 a 20 hs
Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946 PB	LUN-VIE: 9 a 21hs; SAB: 9 a 14 hs
Alicia Brandy - Galería de Arte	Charcas 3149	LUN-VIE: 15 a 20 hs; SAB: 10 a 13 hs
Asociación Amigos Van der Grijn	Humberto Primo 313 - PB "B" y "C"	JUE-SAB: 16 a 20 hs
Barbarie - Galería Rural	Lavalle 1 (Ruta 8 - km 112), Estancia la Cinacina	MAR-VIE-SAB-DOM: 11 a 17 hs
Barbaro / Bar o Bar	Pje. Tres Sargentos 415	DOM-JUE: 18 a 2 hs; VIE-SAB: 18 a 4 hs
Belleza y Felicidad - Galería de Arte	Acuña de Figueroa 900	LUN-VIE: 11.30 a 20 hs; SAB: 11 a 14 hs
Braga Menendez Arte Contemporáneo - Galería de Arte	Humboldt 1574	LUN-VIE: 13 a 20 hs; SAB: 14 a 18 hs
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	LUN-SAB: 10 a 21 hs; DOM: 12 a 21 hs
CC de la Cooperación Floreal Gorini	Av. Corrientes 1543	LUN-SAB: 11a 22 hs; DOM: 17 a 20.30 hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MAR-DOM: 15 a 20 hs
CC Recoleta	Junín 1930	MAR-VIE: 14 a 21 hs; SAB-DOM-FER: 10 a 21hs
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	LUN-SAB: 11 a 22 hs
Centoiira	French 2611	LUN-VIE: 10 a 20 hs; SAB: 10 a 13 hs
Empatía - Galería de Arte	Carlos Pellegrini 1255	LUN- VIE: 11 a 20 hs; SAB: 10 a 13 hs.
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MAR-DOM: 14 a 20.30 hs
Federico Towpyha arte contemporáneo	Salguero 319	LUN-VIE: 11 a 20 hs (concertar cita tel.)
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LUN-VIE: 10a 18 hs
Foro Gandhi	Av. Corrientes 1743 1°	LUN-VIE: 13 a 22 hs; SAB-DOM: 18 a 23 hs.
Galería Prima	Castillo 540	LUN - SAB: 14 a 19hs
Hoy en el Arte	Gascón 36	LUN-VIE: 10 a 20 hs; SAB: 10 a 13 hs
Insight Arte	Av. Callao 1777	LUN - VIE: 11a 20 hs
Jardín Oculto	Palestina 742 1° 3	LUN-VIE: 16 a 19 hs (confirmar)
Javier Baliña - Galería de arte	Arenales 1428	LUN-VIE: 11 a 20 hs
Karina Paradiso	Av. del Libertador 4700 PB A	LUN-JUE: 14 a 20 hs; VIE: 16 a 22 hs ; SAB: 10 a 13 hs
Mapa Líquido - Galería de Arte	Las Casas 4100	JUE-SAB: 18 a 24 hs; DOM: 12 a 18 hs
masottatorres - nodo de arte contemporáneo	México 459	LUN-SAB: 10 a 18 hs
Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia	Av. Ángel Gallardo 490	LUN-DOM: 14 a 19 hs
Museo de Arte Contemporaneo (MAC / UNL - Santa Fé)	Bv. Pellegrini 1578	MAR-VIE: 9 a 13 ; 16 a 20 hs; SAB-DOM: 16 a 20 hs
Museo de Arte Contemporaneo Latinoamericano (MACLA - La Plata)	50 entre 6 y 7	MAR-VIE: 10 a 20 hs; SAB-DOM: 15 a 22 hs
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba)	Av Figueroa Alcorta 3415	JUE-LUN: 12 a 20 hs ; MIE: 12 a 21hs
Museo de la Memoria (Rosario)	Aristóbulo del Valle 2650 (2000)	LUN-VIE: 10 a 18 hs
Museo Muntref (Univ. de Tres de Febrero)	Valentín Gómez 4838	LUN-VIE: 8 a 21 hs; SAB: 9 a 18 hs
Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)	Av. del Libertador 1473	MAR-VIE: 12.30 a 19.30 hs;
Niundiasinunalinea	Defensa 1455	SAB-DOM-FER: 9.30 a 19.30 hs
Pabellón 4 - Galería de Arte	Uriarte 1332	LUN-SAB: 16 a 20 hs
Palatina - Galería de Arte	Arroyo 821	LUN-VIE: 10 a 20.30 hs; SAB: 10 a 13 hs
Sanzi & Büchler Espacio de Arte	Ravignani 1585	MAR-VIE: 14 a 19.30; SAB-DOM: 12 a 18 hs
Sara García Urriburu	Uruguay 1223 P.B. dto. 5	LUN-VIE: 11a 13 y 16 a 20hs; SAB: 11a 13 hs
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/1985/1987	MAR-SAB: 14 a 20 hs
Te Mataré Ramírez	Gorriti 5054	LUN-DOM: 20.30 a 2 hs
Teatro "La otra orilla"	Gral. Urquiza 124	VIE-SAB: 20 a 22 hs
Verofa (La Plata)	Calle 17 y 71 - Ciudad Vieja	LUN-SAB: 10 a 14 hs; 16 a 20 hs
VVVGallery	Aguirre 1153 2°	MIE-VIE: 16 a 20 hs; SAB: 15.30 a 18.30 hs

E S P A C I O
Fundación Telefónica

OP_ERA

El Cuerpo como Interfase

Curador Invitado:
Arlindo Machado

OP_ERA es un Proyecto de las artistas
Rejane Cantoni y Daniela Kutschat

Espacio Fundación Telefónica:
hasta el 16 de diciembre de 2007
De martes a domingo de 14.00 hs. a 20.30 hs.
Arenales 1540



espaciofundacion@telefonica.com.ar ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

www.telefonica.com.ar/Fundacion

Noviembre en Malba

EXPOSICIONES EN SERVICIO || Del 25 de noviembre de 2006 al 30 de enero de 2007

Oscar Bony

El mago. Retrospectiva 1963/2001

CONFERENCIAS || Noviembre 2006

Mónica Giron

Non criollo

CONFERENCIAS || Noviembre 2006

Arte latinoamericano siglo XX

Obras de la colección

EXPOSICIONES ||

Cecilia Szalkowicz

Todo es posible

EXPOSICIONES ||

Marta Minujín

Los meses del año

EXPOSICIONES ||

Sergio Avello

Volúmen



Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Av. 19 de Mayo 1500, 1501 y 1502, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
T: (54) 11 4381 4000 | F: (54) 11 4381 4001 | www.malba.org.ar